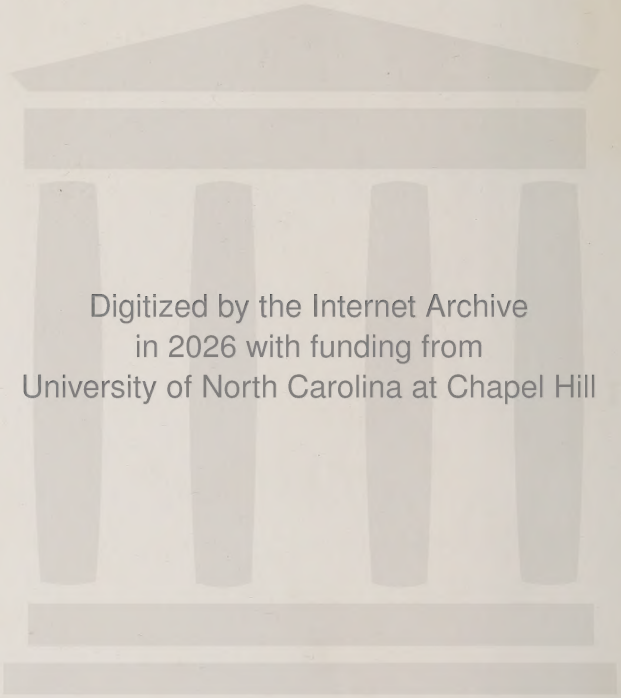
THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

N6988
.K6

This book is due at the LOUIS R. WILSON LIBRARY on the last date stamped under "Date Due." If not on hold it may be renewed by bringing it to the library.

DATE DUE	RET.	DATE DUE	RET.
RECEIVED JUN 02 2023			
Form No. 513			


Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

https://archive.org/details/iskusstvovsssriz00komm

7.
И-86

ИСКУССТВО В СССР
И ЗАДАЧИ ХУДОЖНИКОВ

★

ДИСПУТ
В КОММУНИСТИЧЕСКОЙ
АКАДЕМИИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
КОММУНИСТИЧЕСКОЙ АКАДЕМИИ
МОСКВА ★ 1928

8
49943
21.10.27
Cyf
Xne
54718

N6988
.K6
С 49

КОММУНИСТИЧЕСКАЯ АКАДЕМИЯ
СЕКЦИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

Отд. 7 (02)
Авт. И-879.

ISKUSSTVO V SSSR

ИСКУССТВО В СССР

I ZADACH

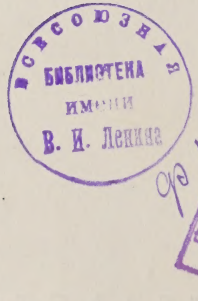
И ЗАДАЧИ ХУДОЖНИКОВ

ДИСПУТ С УЧАСТИЕМ
М. ФРИЧЕ, И. МАЦА,
М. ГИНЗБУРГА, П. КИСЕЛЬСА,
А. МИХАЙЛОВА, А. ОСТРЕЦОВА,
Д. РИВЕРА, Д. ШТЕРЕНБЕРГА
И ДРУГИХ

Центрального Дома работников искусств
№ 18946
Улица Герцена, 18.

ИЗДАТЕЛЬСТВО
КОММУНИСТИЧЕСКОЙ АКАДЕМИИ
МОСКВА ★ 1928

Типография и офсет-печатня
издательства
„Крестьянская Газета“
Москва, Сущевская, 21.
Главлит А-15160. Тир. 4000.
ИКА № 204.



Собранные в настоящем сборнике доклады и речи представляют собою материал диспута, организованного в конце марта с. г. комиссией по изучению проблем современного искусства при Секции Литературы и Искусств, на тему „положение современного искусства в СССР и актуальные задачи художников". Насколько своевременно были поставлены обсуждавшиеся на диспуте вопросы — об этом свидетельствует уже тот большой интерес, которым сопровождался диспут, длившийся четыре вечера. Кроме докладчика и содокладчиков, выступало больше 20 оппонентов — работники искусств. Ряд событий в художественной жизни Москвы после диспута, в которых нельзя не заметить определенной связи с проведенной на диспуте работой, говорят о том, что комиссия поступила правильно, ставя принципиальные вопросы нашего художественного строительства на совместное обсуждение с художниками.

Поэтому Секция Литературы и Искусств Коммунистической Академии сочла возможным и нужным собрать стенографические материалы диспута и — средактировав их — передать, путем издания, на еще более широкое обсуждение.

Ввиду того, что в выступлениях было не мало повторений и было сказано много такого, что, не помогая делу, лишь обостряло групповые противоречия — ряд выступлений сильно сокращен или совсем выпущен. Это, в свою очередь, потребовало сократить те места в напечатанных выступлениях, которые носили чисто полемиче-

ский характер по адресу ораторов, чьи выступления подвергнуты сокращению.

Поставленные на диспуте вопросы художественного строительства нельзя, конечно, считать до конца решенными: — диспут дал только общую постановку вопросов, дальнейшая детальная разработка которых и является программой будущей работы „Комиссии по изучению проблем современного искусства".

Председатель Секции Литературы и Искусств *В. М. ФРИЧЕ*

Москва, 30 мая 1928 г.

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ

В. М. ФРИЧЕ

Рабочий класс, став у власти, совершает свою культурную революцию. Здесь, в стенах Ком. Академии, в скором времени развернется серия докладов о „культурной революции". Намечен и доклад о роли искусства в культурном перевороте. Секция поручила своим комиссиям подготовить материал для этого доклада. На долю комиссии по изучению вопросов современного искусства выпадает выяснить роль ИЗО в культурной революции.

В чем состоит задача искусства в этом перевороте? Она, коротко говоря, состоит в том, чтобы вернуть искусство жизни. Разумеется, искусство всегда было связано с жизнью, но бывало так, что оно обслуживало большие коллективы, и бывало так, что оно обслуживало небольшие круги, группы и даже единицы. Отсюда два типа искусства — общественное и индивидуалистическое. Каждый из этих типов искусства вырос на почве определенной общественной организации, определенной общественной формации. Когда еще не было капитализма и буржуазии, когда действовали более или менее сплоченные коллективы, когда мыслью гражданина и мыслью художника владела идея города (Греция) или цеха (средние века), тогда господствовало искусство общественное. Потом почти каждая страна переходила по мере развития капитализма от общественного искусства к искусству индивидуалистическому.

Достаточно вспомнить, как в один из этапов истории Греции все художественные силы уходили на сооружение общественных зданий, храмов, арсеналов и т. д.; как потом, по мере развития частных отношений, центр тяжести переходил к обслуживанию частных заказчиков, на что жаловались такие люди, как Сократ и Демосфен,

и как этот процесс был завершен в эллинистическую эпоху, когда искусство вообще перекочевало в дома и сады частных собственников. Достаточно вспомнить средневековые города Франции или Италии, когда сооружение часовен, храмов было народным праздником, когда все ремесленное население так или иначе принимало активное участие в этом акте, пока не развился капитализм со всеми соответствующими ему бытовыми, социальными и психологическими последствиями, после чего общественное искусство на Западе умерло и уступило место индивидуалистическому.

Так дело обстояло в продолжение всего XIX века, так дело обстояло и в XX веке, и иначе не могло быть в условиях господства буржуазной культуры, буржуазных отношений. И надо сказать, что не кто иные, как художники, наиболее остро переживали это ненормальное положение, когда искусство превратилось из потребности всех в потребность для немногих. Кто не помнит французского скульптора Бари, который жаловался на то, что он должен был всю жизнь изготовлять безделушки для богачей, а не украшать площади монументальными изваяниями? Кто не помнит французского художника Декана, который сетует в одном письме, что он был осужден писать всю жизнь станковые картины? Кто не помнит странные мечты Ренуара о восстановлении католической церкви, католической культуры, которая казалась ему единственной почвой, на которой может вырасти новое общественное искусство? Кто не знает письма Ван-Гога к Бернару, где он завидует художникам средневековья, которые работали в обществе „архитектурно - построенном", „где каждый является камнем монументального целого", и который в противоположность Ренуару смотрел не назад, а вперед, выражая мысль, что коллективное искусство станет возможным тогда, когда „социалисты создадут свое социальное здание", хотя они были тогда еще далеки от этого.

Это социалистическое общество стало у нас действительностью. Правда, у нас имеются некоторые элементы частного капитала и большие пласты, большие

волны индивидуализма, как отражение бушующей кругом мелко-буржуазной стихии. Но во всяком случае стержнем нового общества является не распыленный класс буржуа, а пролетариат — некое спаянное социальное целое, т.-е. мы имеем здесь уже контуры того монументального целого, о котором говорил Ван-Гог. И теперь стало возможным вернуть искусство жизни, т.-е. общественному коллективу.

Пути, ведущие к этой цели, и должны быть обсуждены и исследованы нашей будущей комиссией. Наш сегодняшний доклад и содоклады должны ответить на вопрос, каковы, в связи с состоянием изобразительного искусства в СССР, задачи художников, т.-е. какова роль художников в развертывающейся культурной революции. Можно вкратце сказать, что роль эта сводится к тому, что художник не должен быть пассивным отобразителем быта и психики рабочего класса, а должен быть активным строителем быта и психики пролетариата. Строить быт рабочего класса через искусство — это значит сделать искусство органической частью этого быта путем изготовления целесообразных вещей, путем художественного оформления мест культурной работы — клубов и т. д. или путем художественного оформления народных празднеств, массовых действий, зрелищ и т. д. Мы поставили перед нашей комиссией ряд таких вопросов.

Если проблема построения пролетарского быта через искусство довольно проста, то трудна, конечно, другая проблема, проблема организации через искусство психики рабочего класса. Если принять во внимание, что характерной особенностью пролетарской психики, в отличие от буржуазной, является то, что можно назвать социальной активностью, то, очевидно, под этим углом зрения и надо решать вышеуказанную вторую задачу. Поскольку речь идет о социальном моменте, это значит поставить архитектуру в центре, как наиболее социальное искусство, как стержень всего художественного комплекса, по отношению к которому все остальные виды искусства являются только подсобным дополнением. А поскольку речь идет о моменте активном, то искус-

ства в своем стиле должны максимально возбуждать психологическую активность и энергию рабочего класса. И если искусство выполнит эти две задачи, т.-е. станет органической частью быта и средством возбуждения и укрепления активности пролетариата, то, мне думается, художники выполнят свою миссию в развертывающемся культурном перевороте. Наша сегодняшняя задача заключается в том, чтобы подробно ответить на вопрос, какова роль наших художников в эпоху развертывающейся культурной революции.

ПОЛОЖЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В СССР И АКТУАЛЬНЫЕ ЗАДАЧИ ХУДОЖНИКОВ

ДОКЛАД И. МАЦА

Если бы попытаться подвести итог тем диспутам спорам и журнальным рецензиям, которые имели место за последние месяцы по поводу выставок заказов Совнаркома и АХРР к десятилетию Красной армии (не говоря уже о выставках ОМХ'а, „Бытия" и т. д.), то получилась бы поразительная картина. Начиная с торжественных заявлений о начале „возрождения" нашего искусства и кончая воинствующей декларацией о том, что искусство, это — опиум, что социальная роль его ничем не отличается от социальной роли водки, — одним словом, все, что можно сказать об искусстве вообще, было сказано за последние месяцы. Нам здесь не придется разбираться во всех этих спорах, сводящихся в конце концов к спору о бытии или небытии станковой картины и всего изобразительного искусства. Диспут в Центральном Доме Рабиса, как и диспут в Музее Живописной Культуры показали, что такая постановка проблем современного искусства неверна и ни к какому результату не приведет. Она — эта постановка вопроса — только возобновляет споры 1919—21 гг., при чем возобновляет их в таком же отвлеченном виде, как они стояли перед тогдашними беспредметниками, производственниками и защитниками станковых традиций. В этих спорах перед нами две непримиримые, борющиеся в узко-групповых рамках концепции. Если первая группа, занимающая резко-отрицательную позицию по отношению к станковой картине и к изобразительному искусству вообще и полагающая, что они не только не нужны нам, но и невозможны в наших социальных условиях, делает одну ошибку, то вторая группа, утверждающая станковое искусство, делает другую, не менее роковую ошибку. Пер-

вая группа базирует свои выводы относительно проблем современного искусства и актуальных задач наших художников на более или менее социологически установленные перспективы будущего развития пространственных искусств, при чем, — в этом и заключается ее основная ошибка, — перспективы этого далекого будущего отождествляет с актуальными задачами художников СССР. Представители этой группы, желая установить то, что есть, и то, что должно быть в настоящее время, постоянно говорят о том, что должно быть и что может быть через 30—40 или, может быть, даже больше лет. Они перескакивают сугубо важный для строительства социализма и его культуры исторический период — период диктатуры пролетариата. Они перескакивают от высокоразвитого капитализма (технические этапы индустриального развития которого мы даже еще не миновали) к коммунизму, не затрудняясь подумать о значении для развития искусства того закона, который говорит, „что между капиталистическим и коммунистическим обществом лежит период революционного превращения первого во второе“ (Маркс).

Вторая группа, безусловно или с несущественными оговорками защищающая станковое искусство, обеими руками держится за традиции буржуазного искусства, закрывает глаза не только на перспективы развития искусства, но и на весьма значительные факторы материальных условий этого развития — на социально-экономическое значение все сильнее развивающегося у нас индустриализма. Представители этой группы, исходя из узко-профессиональных взглядов на искусство, „спасают“ последнее путем примирения своих художественных идеалов с действительностью (т.-е. в тематическом отношении идут на уступки современности) или же, ставя искусство выше действительности, „примиряют“ действительность с художественным идеалом разговорами о „революционном“, чуть ли не „пролетарском“ ландшафте, об огромной роли пейзажного, натюрмортного и портретного искусства в воспитании созерцательной способности и воспринимающего аппарата современного человека. Первые, допускаю-

щие уступки действительности в тематическом отношении, возвращаются к изобразительной, иллюстративной документации и к аналитическому буржуазному реализму, провозглашая его „героическим". Вторые — допускают некоторую (если можно так выразиться) „перереализацию" Сезана, занимаются как будто „осоветизацией" импрессионизма или же убеждают разочарованного на выставках зрителя в том, что единственным выходом является лабораторная, „методологическая" работа над „диалектическими" формами изобразительного искусства, принимая за „диалектику" болезненную нервозность экспрессионизма. Таким образом, там все взоры обращены к более или менее далекому будущему; здесь — всеми силами цепляются за прошлое. Там — абсолютное утверждение индустриализма и техницизма; здесь — если не отрицание его самого, то во всяком случае полное отрицание тех принципиальных и формальных результатов в искусстве, которые дал индустриализм. Но здесь и там — узко-направленческое понимание искусства; и здесь и там — отсутствие реального понимания как исторических законов развития искусств, так и формирующих все явления нашей действительности реальных сил,— отсутствие реального понимания процесса революционного превращения культурного наследия в нашу, собственно-классовую, пролетарскую культуру, подготовляющую культуру коммунистического общества.

Совершенно естественно, что при таком узко-направленческом понимании искусства, несмотря на как будто социологические поправки к нему, никакая дискуссия ничего положительного дать не сможет. Чтобы дать об'ективную оценку современного положения пространственных искусств у нас в СССР, чтобы установить основные вехи актуальных задач наших художников, необходимо выработать хотя бы основы нашего принципиального понимания искусства путем марксистского анализа стоящих перед нами актуальных вопросов. Выработки этих основных принципов требует от нас наша действительность, которая с наступлением культурного строительства ставит и перед художниками все более и более трудные и сложные

задачи — в первую очередь вопрос о том, способны ли наши художники оказать активное и исторически-полезное содействие в систематическом перевоспитании всей психо-идеологии трудящихся масс нашего Союза. Период культурного строительства требует от искусства не только того, чтобы оно было оружием в руках рабочего класса в преобразовании политического сознания широких масс (хотя очень многие из художников даже и этого элементарного требования еще не поняли), но и того, чтобы искусство от изображения и отображения отдельных эпизодов пролетарской борьбы и отдельных явлений пролетарской революции переходило к синтетическим формам демонстрации диалектического и материалистического понимания той действительности, в которой происходит строительство социализма.

Не условившись предварительно об основных принципах понимания искусства, начать выполнение этой задачи невозможно. Эти же основные принципы, необходимые для дальнейшей работы, не могут появиться сразу. Они могут быть установлены только в результате совместного обсуждения вопросов, совместной работы работников теории и практики искусства. Поэтому мы считали необходимым поставить вопрос о положении современного искусства и об актуальных задачах художников на широкое обсуждение. Настоящий вводный доклад только ставит наиболее важные проблемы и ставит их на основе об'ективного отбора фактов, чтобы дать возможность для об'ективного обсуждения их и чтобы, по возможности, предупредить бесполезные разговоры о суб'ективных настроениях разных направлений. Следуя нашим задачам, мы выдвигаем несколько положений, обсуждение которых считаем необходимым с точки зрения тех актуальных задач, которые сейчас, в первом периоде культурного строительства, перед нами стоят.

Нам придется в первую очередь заняться вопросом о социальной роли и о социальной функции нашего искусства. Какие функции может выполнять искусство периода строительства социализма? Чтобы не теоретизировать „впустую", обратимся к имеющемуся у нас конкретному

материалу. Начнем с той области искусства, которая представляет собою фактическое утверждение изобразительного искусства, в частности станковой картины. Мы уже говорили о том, что в этой группе мы имеем две подгруппы — с одной стороны, изобразительную живопись, которая примиряет свой художественный идеал с действительностью путем тематического приближения к современности (это — условно — АХРР), а с другой стороны, художников, которые пытаются согласовать действительность со своим художественным идеалом, считая искусство выше действительности (это условно — потому что есть исключения — все художники, начиная с Мира Искусств и кончая ОСТ'ом). Что мы имеем в этих двух подгруппах? Раньше всего, приспособление художественных традиций буржуазного искусства к требованиям современности, т.-е. буржуазные традиции *на службе у* революционного пролетариата или же просто *продолжение* этих традиций. Но дело здесь, конечно, не в формальных традициях, а в том, что эти как будто только формальные традиции в то же время соответствуют определенным традициям и в понимании социальной роли изобразительного искусства.

Какова была социальная роль первоисточников этих направлений? Первая — ахрровская группа, которая исторически идет от бытового и жанрового реализма молодой буржуазии доиндустриального периода, явно отвечает на потребность в изобразительной, иллюстративной документации истории и быта класса. Потребность в подобной изобразительной документации действительности, где эта документация выявлена в форме подчеркнутой сюжетности (или, как говорят, „литературщины"), является вполне закономерной для всех периодов, когда класс борется за завоевание власти (как это было в конце XVIII в. во Франции, в 50—60 гг. в России и т. д.) или когда он противится новому классу, отвоевывавшему у него власть (как это было в 50—60 гг. в Англии, в лице „пре-рафаэлизма"). Искусство является оружием в разгоревшейся борьбе. Класс использует и искусство, для того чтобы доказать свою классовую правду, чтобы документировать эпизоды

героической борьбы или свою нравственность, свои бытовые идеалы и т. д. Безусловно и то, что пролетариат тоже нуждается в изобразительной документации своих исторических подвигов как на военных фронтах, так и на фронтах промышленного, бытового строительства и т. д.; что пролетариату, несмотря на то, что он является подготовителем и строителем коллективистического общества, следовательно, чужд всякому индивидуализму, нужны и портреты вождей и героев революции. Но если это так, то почему не обратиться художникам, живущим в воинствующий период пролетарской диктатуры, к тем традициям создания таких изобразительных документов, которые были выработаны в воинствующий период молодой буржуазии? Тем более, что эти традиции, в отличие от традиций буржуазного искусства других периодов, создают изображающие предметы для всего класса в целом, обращаются не к небольшому кругу знатоков, а ко „всем". Все это как будто говорит за то, что „возврат к передвижникам" (не только в русском, но и в мировом масштабе) является вполне закономерным. И здесь и там — изобразительная, повествующая документация исторических событий жизни класса в пользу утверждения его и его идей. Но если бы мы сделали такой вывод, мы упустили бы из виду два очень важных обстоятельства. Это — во-первых: в каких условиях технического развития пользовалась молодая буржуазия для удовлетворения этих потребностей трудом художников, а во-вторых: что и как документировали эти художники.

На первый вопрос ответим прямо — буржуазия для изобразительной документации пользовалась трудом художников в силу того, что в то время эту задачу, кроме художников, никто выполнить не мог. Картина на холсте или картина, сделанная карандашом, пером и т. д., являлась единственным способом иллюстрации истории, иллюстрированной документации классовой борьбы. Так ли это у нас? Конечно, нет. То же развитие производственных способов, которое породило индустриальный пролетариат, дало колоссальные сдвиги и в развитии техники и породило совершенно новые, более

практичные, более годные для широкого распространения, способы иллюстративной документации классовой борьбы. Мы имеем в виду фотографию, полиграфию и кино, т.-е. статичный и динамичный способы иллюстративной документации. То, что могло быть сделано раньше только кустарным, ремесленным путем, сейчас может быть выполнено техническим путем и в неограниченном количестве.

Прибавляя относящиеся сюда же возможности, полученные от усовершенствования полиграфической техники и типографского дела, мы сформулируем наше первое положение в виде следующего вопроса: Не является ли более рациональным пользоваться для изготовления иллюстративных документов классовой борьбы имеющимися у нас усовершенствованными техническими способами и в тоже время не искать ли социальные функции искусства в чем-то другом, может быть, более сложном, нежели правдоподобное иллюстрирование исторических событий?

На этот вопрос художники второй группы — от Мира Искусства до ОСТ'а — вероятно, ответят единогласно утвердительно. Поскольку картина дает не больше, чем правдоподобную иллюстрацию действительности, она и не нужна, потому что за ее статичные цвета вполне вознаграждает нас динамичность бесцветной киноленты и цветная фотография. Но — скажут формалисты — задача картины не исчерпывается этим. Она организует наш „эмоциональный мир", приучает нас не только смотреть, но и видеть окружающую нас природу, предметы нашей комнаты и т. д.

Посмотрим, какие социальные функции выполняли первоисточники этих направлений. Все они — начиная с импрессионизма — возникли уже в совершенно иной социальной обстановке, чем первоисточники первой группы. Период обостренной классовой борьбы миновал — началось „строительство" буржуазной жизни. Буржуазия начинала и психически овладевать всеми мелочами окружающей ее действительности, начинала вырабатывать соответству-

ющие ее анархо-индивидуалистическому социально-экономическому бытию формы „интимных", „личных" связей с вещами, предметами, природой и т. д. От художника она потребовала, чтобы он заговорил также на интимном языке об этих личных связях, о тонкостях жизни и т. п. Но, кроме этого, художнику, который до сих пор работал на рынок, но для класса в целом, пришлось работать уже на крайне анархичный рынок, для классовых групп или для индивидуальных представителей этих групп. Художник обслуживал уже не дворцы и даже не особняки, но и „интимные" квартиры, где обстановка требовала иных эффектов, иных приемов, пред'являла иные задачи. Все это прямо вело к разрушению не только всякого „большого стиля", но и к вытеснению героических, морализирующих и тому подобных жанров, и выдвигало эстетически интимизированное и сильно диференцированное искусство, социальные функции которого выступают перед нами тоже в усложненном, диференцированном виде. Здесь искусство уже не документирует в изобразительных формах подвиги общественного развития — оно формально суммирует представления или просто настроения о предметах, явлениях и событиях, дает эстетически акцентированные сгустки буржуазной психоидеологии. Сюжетность в общем сменяется декоративностью, а функции „морально-политического воспитания" (Фриче) сменяются диференцированно-эстетическим воздействием, в первую очередь на подсознательное.

Полагать, что это индивидуалистически-интимизированное искусство импрессионистов и после-импрессионистического периода до пост-экспрессионизма может иметь положительное значение в период социалистического строительства, что пролетариат „должен подняться" на „высоты понимания тонкостей" этого искусства, конечно, никак нельзя. Мир Искусства или Бубновый Валет останется и в будущей федерации пролетарских художников чуждым миром чуждого нам искусства. Но также нет никакого об'ективного основания для того, чтобы полагать, что созданные для выполнения вышеуказанных социальных функций формальные п иемы могут

быть перенесены в наше искусство как, будто бы, об'ективные достижения художественной культуры, потому что в этих приемах форму никак нельзя отделить от ее идейного (и социального) содержания, никак нельзя воспроизводить ее в лабораторно-чистом виде.

Таким образом, мы можем сформулировать наше второе положение, которое гласит: пролетариат не только не может „приспособиться" к усвоению формально-суммирующего, интимно-салонного искусства буржуазии, социальное содержание которого стоит в глубоком противоречии с социальным содержанием мироотношений пролетариата, но даже и как будто чисто-формальные достижения этого искусства не могут быть механически приспособлены лабораторным путем к требованиям нашей действительности.

Та группа наших художников, которая занимает отрицательную позицию по отношению ко всяким формам станкового искусства и хочет служить революции „на производстве", идет от искусства высокоразвитого индустриализма. В этом искусстве — представленном в кубизме, супрематизме и „конструктивизме" — мы имеем два совершенно противоречащие друг другу момента. С одной стороны, имеются тенденции к тому, чтобы доходившее до тупика метафизического эстетизма искусство приблизить к явлениям или к „духу" реальной жизни, об'ективизировать его принципы и приемы, рационализировать его содержание и формы и подвести под него конструктивную основу. Эти тенденции наиболее ясно выявились и наиболее последовательно были осуществлены в той отрасли пространственных искусств, которая двинулась с эпохой индустриализма на смену господствовавшей в искусствах живописи, — в архитектуре. Но в то же время как в архитектуре, так и особенно в остальных видах нового искусства мы видим и другие, противоречащие первым тенденции, заключающиеся в сознательном стремлении к абсолютным эстетическим и этическим нормам и вместе с тем к абстрагированию тех

ЦЕНТРАЛЬНОГО ДОМА РАБОТНИКОВ ИСКУССТВ

конкретных формирующих сил, которые были положены в основу этого искусства (как динамичность, функциональность и т. д.). Результатом такого противоречия явилось то, что в архитектуре конструктивный функционализм переплетался с конструктивистическим формализмом, а в остальных видах пространственных искусств победили игрушечный псевдоконструктивизм, изготовляющий такие же станковые, формально-эстетизирующие вещи, „индустриальные" безделушки, предназначенные для той же интимной обстановки индивидуальной (буржуазной) квартиры, какие давали сезанисты, кубисты и т. п. Разница только в том, что декоративный характер этих „вещей" был еще более наглядным, чем декоративность, скажем, импрессионистов или сезанистов. То, что индустриальная эпоха с ее высоко развитым техницизмом, с ее централистическими и рационалистическими тенденциями дала для нового искусства, положительно и более или менее целиком было использовано только в архитектуре, и в значительно меньшей степени в художественной промышленности. Конструктивный функционализм в живописи и скульптуре кончился полнейшим крахом, дав только побочные результаты, о чем больше всего свидетельствует отход части беспредметников от живописи к другим отраслям и возврат другой части их к докубистической живописи.

На этом факте — осознанном или неосознанном представителями беспредметничества — и строится их вывод, что живопись и скульптура окончательно обанкротились, что они отмирают или отмерли. Такой вывод подсказывает им не диалектическая логика, а формальная, субъективная логика.

Совершенно верно, что конструктивный функционализм в живописи на капиталистическом Западе ничего положительного дать не мог, он дал только абстракцию форм; и поэтому кончился похоронами живописи и скульптуры. На Западе в условиях индустриального капитализма, где господствующий класс в области идеологии ничего положительного, нового уже сказать не может, не впадая в противоречие со своими классо-

выми интересами, на самом деле ничего не осталось для художника, кроме неутешительной возможности повторять и пересказывать сделанное и сказанное в тот период, когда буржуазия еще только вырабатывала системы своего мироотношения. Конструктивный функционализм оказался пригодным (и выгодным) в архитектуре, но он тогда же оказался не переваренным, психо-идеологически не переработанным для того, чтобы стать живым принципом — а не только мертвой формулой, как это было — в остальных отраслях искусств. У нас же дело обстоит совершенно иначе (хотя у подражающих Западу левых школ положение тоже безнадежное). Строящийся на основе всесторонней и строго плановой индустриализации социализм даст возможность и даже потребует выработки уже не абстрактно формалистических, а совершенно конкретных образных форм основных принципов наших психо-идеологических отношений, нашего миропонимания в целом. Мы в стране пролетарской диктатуры можем сказать еще очень много положительно-нового не только по сюжету, но и по существу, и не только как „левые" по форме, скрывающей ненужные нам абстракции, но и по содержанию, которое заключается в диалектическом и материалистическом понимании нашего прошлого, настоящего и будущего, плановой организации (материальной и психической) жизни всего коллектива трудящихся масс.

Наши художники, о которых мы говорили в связи с первым тезисом, попытались нам кое-что сказать о нашей жизни, кое-что как будто новое о нашей, на самом деле, новой жизни. Но что они нам говорили и как говорили? Они высказывали — очень часто в очень небрежных формах — такое понимание пролетарской жизни и борьбы, какое присуще стоящим вне этого класса „радикалу" или гуманисту. Они говорили об изолированных эпизодах на легком, поверхностном эпизодическом языке. Они давали плохо переваренный сюжет в явно мелкобуржуазной трактовке, с яркими признаками антидиалектического понимания данного явления, в индивидуализированной, обособленной и анар-

хической форме, т.-е. в явном противоречии с диалектическим и материалистическим пониманием действительности. Если бы полагать, что это есть максимум того, что пролетариату живопись может дать, что от изолированной эпизодичности изображения (что может дать и фото) дальше итти некуда, то, конечно, вполне логично можно умозаключить о гибели или о кризисе изобразительного искусства. Но мы знаем и должны знать, что это искусство не наше, что это — механически использованные традиции буржуазного искусства на временной службе у пролетариата. И тогда мы будем говорить не о гибели и кризисе искусства вообще, а о кризисе и гибели буржуазного искусства.

Мы формулируем наше третье положение: негодность буржуазного, индивидуально-аналитического реализма для отображения диалектического и материалистического понимания пролетарской действительности, с одной стороны, банкротство интимного искусства, механически экспериментирующего с принципами конструктивного функционализма, с другой, — не обозначают гибели и кризиса искусства вообще, а только кризис и гибель буржуазного искусства. Нашему искусству еще предстоит величайшая задача выработать художественное, эмоционально акцентированное и ритмизированное оформление диалектического и материалистического понимания пролетарской организованной, плановой действительности.

В высказанных нами трех положениях мы очень кратко и бегло попытались поставить проблему характеристики современного положения художественной действительности у нас. В дальнейшем нам предстоит также кратко и схематично наметить возможные ответы на вопрос: а как же дальше, чем же должен заниматься тот, численно очень большой кадр художников, который у нас имеется?

Для того, чтобы ответить на этот вопрос, необходимо сначала поставить диагноз исторической линии развития искусства наших дней. Если правильно то, что ни один из имеющихся стилей, ни одно из направлений не удовлетворяет всем требованиям, которые искусству об'ективно пред'являет наша эпоха, то из этого можно сделать вывод, будто бы наше искусство должно было вырасти без всяких традиций из самой действительности. Но такой вывод был бы, конечно, совершенно неправильным. История в своих этапах показывает диалектическую последовательность: новые явления всегда исторически коренятся в предыдущих. Так и искусство. Наше новое искусство вырастает не из головы диалектиков и материалистов, а имеет связь с историческим прошлым. Где же нам отыскать тот пункт, в котором наше искусство должно увязаться с прошлым? Таких пунктов много, но между ними есть один, который можно назвать основным.

История учит нас тому, что если стиль искусств может меняться при сохранении основной базы производственных отношений, то при коренном изменении способов производства меняется не только стиль, но и тип искусства. В буржуазную эпоху господствующим типом искусства была живопись, а все остальные виды его можно было назвать живописными, орнаментальными, декоративными.

Переход к развитому индустриализму, конечно, не сразу отразился на развитии искусства; но он дал себя знать уже к концу прошлого столетия и выявился вначале в борьбе новых конструктивных тенденций с живописными тенденциями. Эта борьба, проходя этапы кубизма, супретизма, породила кризис живописи и выдвинула на первый план искусства — архитектуру. Перед нами медленный процесс, при котором меняется уже не только стиль, но и основной тип искусства. Декоративность вытесняется конструктивностью и живопись — архитектурой.

И здесь можно ответить на вопрос относительно того, что связывает развитие нашего искусства с общей исторической линией развития. Это есть создав-

шаяся в условиях высоко развитого индустриализма база новой архитектуры, проблемы которой временно являются центральными — по своей социальной значимости — проблемами всего пространственного искусства. Этому складывающемуся пока только в архитектуре конструктивному принципу, т.-е. принципу организованности, плановости, рационализации, должны быть и будут органически подчинены все виды искусства.

Следовательно, все наше искусство, по своему типу новое, должно итти к новым принципам, к принципу конструктивности, при чем под этой конструктивностью надо понимать не механическое перенесение принципа построения машин на холст, на дерево, на бетон и т. д., как это имеется у „конструктивистов", а широкую идеологическую конструктивность, имеющую в своей основе сознательную организованность нашего мышления во всех вопросах жизни.

Усвоив этот закон развития нашего искусства, мы уже можем более уверенно подойти к установлению конкретных задач наших художников.

Первая и основная задача художников, идущих вместе с пролетариатом, это — систематическое углубление своих психо-идеологических отношений с пролетариатом; конкретно — углубленная учеба по линии исторического материализма, истории революционного движения, истории партии, коллективная проверка проблем социологии искусства и коллективная проработка вопросов нашего строительства. Без этого серьезную работу даже начать нельзя, так как наше искусство будет строиться не „гениями", а сознательными работниками.

Это, конечно, только теоретическая и идеологическая основа, принципы которой надо применять к той конкретной области искусства, в которой данный художник работает. Но и здесь сейчас же станет вопрос о том, в каких именно областях нужно и возможно практически применять и как применять принципы пролетарского миропонимания? Можно ли написать „диалек-

тику на холсте, на бумаге"? Будет ли материалистичнее дом, выстроенный архитектором, пропитанным пролетарской идеологией, дома, построенного архитектором-идеалистом по своему мировоззрению?

Выработка диалектического характера идейного содержания искусства имеет тоже свои „стадии", и она начинается с того, что художник дает именно то, что от него об'ективно требует данный исторический момент общественного развития, а не то, что он суб'ективно считает нужным. Прежде всего нам нужно твердо знать, что мы живем в 1928 году, а не в прошлом столетии (потребности которого в суб'ективных формах еще могут жить в голове наших современников и пред'являть свои требования к художнику), и что этот 1928 г. отличается от предшествующих годов колоссальным под'емом сознательного процесса строительства социализма, включающего в себя культурное перерождение самых широких масс. Что это значит для художника? Это значит, что если был период в эпохе пролетарской диктатуры, когда от художника требовалось отображение эпизодов истории пролетариата, и если эти отображения временно и условно можно было признать, несмотря на идеологическую пассивность и мещанскую созерцательность их, потому что других не было и не могло быть, то сейчас требуется что-то другое. Для поднятия общей культурности масс требуется не пассивное отражение, а самое активное воздействие на всю политически и частично идеологически подготовленную уже психо-идеологию самых широких слоев трудящихся. Повторяем не пассивное отражение, а активное, т.-е сознательное и критическое воздействие.

Это первая стадия в диалектике нашего искусства. Но как, где и чем можно активно, критически воздействовать на психику масс в пользу революционного переворота ее культуры. Являются ли таким местом выставки или случайно размещенные в разных зданиях случайные картины? Исчерпывается ли этим,— устройством выставок и покупкой картин и скульптуры —

активное содействие художников культурной революции? Не думаем, чтобы на этот вопрос хотя бы один художник решился ответить утвердительно. Нет, не исчерпывается выставками деятельность наших художников. Это только одна из традиционных, одна из наименее важных форм общения художника с обществом.

Перед нами стоят другие задачи, другие возможности, которые состоят не только в традиционных формах общения художника с „публикой", а в активных формах той „массовой работы", о которой у нас уже так много говорилось.

Это — клуб, пролетарские праздники, производство и домашний быт, массовая продукция иллюстративной документации путем фото, кино и полиграфического искусства.

Возьмем по порядку. Клуб. В первую очередь рабочий и красноармейский клуб. Это, несомненно, самый важный центр внепроизводственного общения масс. Что здесь сделали художники? Ничего. Имеется у нас тщательно проработанный и проверенный тип рабочего клуба для крупных и небольших городов, тип красноармейского, уездного и т. д. клуба? Нет, не имеется. Имеются у нас разработанные планы внутреннего оформления клубов? Нет, не имеются. Проявляли художники организованную инициативу в этом отношении? Не проявляли. Одни предлагали свои планы для постройки, другие — свои картины для стен, третьи — свою мебель, — все по индивидуальной, анархичной инициативе. А нужно не это, нужно, чтобы выработкой художественного оформления клуба занялся коллектив художников-организаторов; необходим этот первый шаг, чтобы потом заняться оформлением конкретного клуба и выработкой типов клуба, такого клуба, где рабочий мог бы почувствовать себя дома, не в мещанском смысле этого слова, а в том смысле, что его окружают предметы, говорящие на практическом и „красивом" языке о том, о чем он думает — о коллективном быте, о гигиене, о здоровье — в архитектуре, о простоте и практичности — в мебели, о классовой борьбе на всех

фронтах — на стене, в виде демонстрирующих (а не пассивно изображающих) эту борьбу картин. При чем, если мы от клуба требуем организации пространства для определенных целей, то ясно, что те картины, которые должны быть частью этой организованности, не могут разрушать стену, не могут образовать на ней новые самостоятельные иллюзионистические пространства, а должны быть органически связаны со стеной, со всей материальной и идейной конструкцией клуба. И здесь, несомненно, выдвигается вопрос о том, иллюзионистический ли холст, или как по своему содержанию, так и по своей форме конструктивная (не конструктивистическая) фреска является той формой, которая отвечает потребностям клуба.

Вторая область для работы художников и вторая задача, которая ждет своих осуществителей, это — художественное оформление пролетарских праздников. Мы знаем, что наша партия к каждому празднику выставляет свои лозунги, которые являются не только символами единства демонстрирующих масс, но и фактором организации их идеологии. Почему не использовать как организующий фактор и искусство? Почему не демонстрировать единство идущих к центру с разных сторон города масс и посредством единства внешнего оформления демонстрации? Почему не внести и сюда плановость? Опыт организации художественного оформления праздника десятой годовщины хотя и не дал „блестящих“ результатов, но показал, что плановость в художественном оформлении праздников не только можно, но и надо поставить как проблему перед нашими художниками.

Третья задача — организованное проникновение нашего искусства в те отрасли производства, где это пока реально возможно (т.-е. в первую очередь в текстиль, мебельное производство и в полиграфию), и в связи с этим и в быт. Нам надо отучиться от того, чтобы понимать „уютность“, „приятность“ домашней обстановки так, как это понимает средняя и мелкая буржуазия, т.-е. что „своя“ квартира, это — свое миниатюрное госу-

дарство, где собственник найдет не только „интимное убежище“ от „жизни“, где он имеет и все культурные предметы и факторы — тоже в миниатюрном виде: есть свой рояль или гитара, свои вечеринки, своя библиотека, свои картинки, т.-е. „своя“ музыка, „своя“ оперетка, „своя“ литература, „своя“ живопись, — одним словом, все виды искусства. Отучать нас от того, чтобы различать между „своим“ и „несвоим“ искусством, — должен прежде всего клуб, где мы должны найти на самом деле свое искусство, свои картины. Но что же давать вместо „своих“ скверных рыночных, или хотя и хороших, но идеологически чуждых натюрмортов, ландшафтов, „милых“ жанров, висящих на „своей“ стене. Новые, дешевые, но высокого качества литографии, фотографии на пролетарский сюжет. Этим, конечно, не разрешается вопрос о различии между „своим“ (домашним) и „общим“ (клубным, музейным) искусством; но их временно все-таки приходится давать, потому что различие между „своим“ и „общим“ окончательно может быть ликвидировано только с окончательной ликвидацией всяких форм частной собственности. Но все же мы постоянно должны иметь перед собой и ту далекую перспективу, которая дает ликвидацию „собственного“ уюта и искусства, и сознательно подготовлять и почву и художников для этой ликвидации, сделав ударным моментом в развитии искусства развитие общих, клубных, общественных форм искусства, а не — как это сейчас имеется — приговоренное историей на постепенное отмирание интимное, камерное станковое искусство. В этом отношении поможет нам в первую очередь клубная работа, а в то же время и то, о чем мы говорили выше, — проникновение искусства в производство предметов повседневного потребления. Второе, что в отношении переворота в быту может дать решительные результаты, это — выработка типов домов-коммун, которые должны вознаграждать за старый „уют“ гигиеной, практичностью, воздухом и солнцем.

На техническом усовершенствовании фото- и киноаппарата мы здесь останавливаться не будем. Здесь нам

предстоит тоже преодолеть целый ряд предрассудков, предстоит отучиться смотреть на кино, как на более или менее плохой суррогат театра, и придется научиться смотреть на фильму, как на динамичную картину. На этом более подробно не будем останавливаться, потому что вопросу кино посвящен специальный содоклад. Заметим только, что в этой области художника ждет тоже немаловажная задача — быть организатором снимаемого пространства, организатором динамичного процесса явления, в котором дается иллюстративная документация быта и истории пролетариата.

Мы кончаем наше вводное слово, в котором мы хотели дать не решение вопросов, а только принципиальную постановку стоящих перед нашей художественной действительностью проблем. В чем основной принцип всей нашей постановки вопроса? Он состоит в том, как это видно из всей нашей концепции, что мы рассматриваем проблемы современного нам искусства, как проблемы идеологические на определенном этапе исторического развития их. Говоря об актуальных задачах наших художников, мы говорим о начале сознательного строительства искусства индустриального пролетариата. Мы говорим о пролетарском искусстве, развивающемся на фоне планово организованного индустриализма, в отличие от тех, которые выдвигают нам идеал конструктивистического производственного искусства и только, не желая признать никакой разницы между продуктами материальной и идейной культуры. Их конструктивизм — сплошная техническая категория в отвлеченной трактовке. Наш конструктивный принцип — идеологическая категория и выражает характер всей психо-идеологии индустриального пролетариата. Он — этот конструктивный принцип — совмещает в себе принципы организованности и плановости нашего индустриального строительства, принципы историзма, материалистического понимания и диалектического толкования всех явлений действительности. И этим отличается наше отношение к проблемам искусства, с другой стороны, и от отношения тех, которые, хотя и признают искусство

идеологией, признают даже и необходимость в „пропитывании“ искусства пролетарской идеологией, но эту пролетарскую идеологию не понимают, потому что смотрят на нее, как на что-то до конца готовое в популярных учебниках, а не как на постоянно развивающийся, динамичный диалектичный процесс, связанный с развитием и ростом нашей индустрии, нашего социалистического строительства.

Мы резюмируем наши краткие положения следующим образом:

Прежде всего ясно, что основной общей задачей наших художников является то, чтобы, наконец, начать осуществление того лозунга, который требует „искусство в массы, искусство для масс“. В нашей художественной жизни много раз цитировались слова Ленина о том, что „искусство принадлежит народу. Оно должно входить своими глубокими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понято этими массами и любимо ими. Оно должно об'единить чувства, мысли и волю этих масс, поднимать их“. У нас были попытки выполнить первую часть этого требования — давать искусство народу и массам в форме нового сюжета или просто в форме революционных надписей к картине. Этого было недостаточно и до сих пор; тем более оно недостаточно в период культурного строительства, когда в ленинской цитате делается ударной последняя часть ее, говорящая о том, что искусство должно поднимать массы.

Выполнить эту задачу можно только в случае:

1) если мы не будем „приучать“ массы к традициям искусства, к формальным традициям, функциональным традициям, к организационным традициям его, а наоборот, займемся выработкой новых „традиций“, но подвижных, сознательно диалектических традиций пролетарского искусства;

2) если мы сумеем понять не только суб'ективные — традициями мелкобуржуазного, мещанского мышления зараженные — требования, а в первую очередь об'ективные требования широких масс трудящихся к искусству,

чтобы научиться не изображать внешности пролетария, его бороду, рубашку, морщины на лице, а продемонстрировать его классовую историческую сущность;

3) если мы к разрешению всех этих проблем будем подходить не с точки зрения упрямого „мастера-творца", а с точки зрения сознательного пролетария, т.-е. организованно, исторически, классово.

И тогда мы будем говорить не о том, умерла ли уже станковая живопись или нет, и не о том, какими лабораторно-направленческими методами можно преодолеть для всякого ясный кризис ее, а о том, какие формы работы являются наиболее полезными, наиболее своевременными и нужными для поднятия культурного сознания пролетарских масс. Являются ли такими формами случайные выставки, случайные украшения случайных стен и мест, или же то, о чем мы говорили — клуб, пролетарский праздник, пролетарский быт и производство.

О ЛОЗУНГЕ „ИСКУССТВО-МАССАМ“ как ИДЕОЛОГИЧЕСКОМ ЛОЗУНГЕ

СОДОКЛАД А. ОСТРЕЦОВА

Я взял слово, чтоб сказать о том своеобразном положении, в котором находится сейчас лозунг „Искусство—массам“, и о том, что на самом деле представляет собой этот лозунг как лозунг пролетарской художественной политики.

Но здесь, прежде всего, необходимо условиться в понимании одной исторической и общественной особенности того положения изобразительного искусства, в котором оно теперь находится. Особенность современного положения изобразительного искусства у нас заключается в том, что исторические перспективы искусства СССР, взятые в целом, знаменуются колоссальной классовой передвижкой всего русла художественного процесса. Тот факт, что растущая и строящаяся сейчас культура народов СССР развивается по линии классового руководства авангарда рабочего класса крестьянством и отсталыми группами самого пролетариата, ставит перед искусством задачу трезвого пролетарского освещения фактов нашей действительности, идеологического руководства крестьянством и отсталыми слоями рабочего класса на основе укрепления в искусстве трезвой и действенной рабочей пролетарской идеологии.

Никогда нельзя забывать, что наличность нового, растущего и являющегося руководящим класса — пролетариата — уже после Октябрьской революции поставила перед художественной практикой, а следовательно, и перед художниками и перед идеологическим руководством искусством задачу, в корне отличную от тех, какие стояли перед ними ранее. „Здесь нужна работа длительного воспитания. Крестьянину, который не только у нас, а во

всем мире является практиком и реалистом, мы должны дать конкретный пример и доказательство того, что „коммуния" — лучше всего... Если крестьянин увидит, что пролетариат строит свою власть государственную так, что умеет устроить порядок — а крестьянин его требует, его хочет и в этом он прав, хотя много смутного, много реакционного и много предрассудков связано с этим крестьянским стремлением к порядку, — то крестьянин в конце концов, после ряда колебаний, пойдет за рабочим", — говорил Владимир Ильич. Не означает ли это, что и в области идеологической наше искусство, задача которого — воспитание широкой массы, только тогда будет достигать своей цели, когда сумеет постепенно, на примере показать, „что „коммуния" — лучше всего", т.-е. своим языком убедительно вскрыть содержание нашей действительности и пробудить симпатию к тем чертам, которые растут в этой действительности как элементы нового общественного строя. „Если крестьянин увидит" в искусстве, что новые начала нашей общественности, которые по-новому организуют и быт, и мораль, и политический кругозор, дают стройный порядок и устойчивость жизни, а не увеличивают разруху и разлад ее, „то крестьянин, в конце концов, после ряда колебаний, пойдет за рабочим". Да, если крестьянин увидит. Но, чтобы это случилось, мало только поговорить о новой общественности или написать пару или десяток картин на „советские" темы. Тут и сотней не отделаешься, если будет обстоять плохо с „конкретным примером". То же самое относится и к отсталым прослойкам самого пролетариата, которые, не являясь ведущими в политической жизни, нуждаются в этом „конкретном примере" со стороны рабочего авангарда. Они нуждаются в четкой идеологической линии во всех областях культурного строительства, а следовательно, и в области искусства. Дать художественный стандарт, опираясь на их т е п е р е ш н е е состояние, на их вкусы, их способ представления, это значит лить воду на мелкобуржуазную мельницу и воспитывать ту сторону в пролетариате какую нужно преодолеть. Наоборот, отрицание подобного

художественного стандарта, как дешевой, но гнилой уже на своем корню практической художественной установки, есть действительный шаг вперед советского искусства. Его основная болезнь — в примиренческом сожитии с обывателем. Причина поражения самой наиреволюционной темы в искусстве в том, что она часто ориентирована на традиционное мелкобуржуазное сознание, не изжитое еще в некоторых слоях самого пролетариата. Но об этом ниже. Ведь, чтобы вести за собой крестьянина или отсталого рабочего, надо ориентироваться на доказательность и убедительность самого освещения действительности. Не только антирелигиозник, но и художник может перегнуть палку. Он перегибает ее, когда показывает мощный героический образ „вождей" за счет массы. Для крестьянина это в большинстве случаев иконография „советского генерала", а для рабочего — „чиновничье усердие в портрете", как сказал один рабочий на совнаркомской выставке про изображение одного из членов нашего правительства. Он не догибает ее, когда изображает „народ вообще", „красноармейцев вообще" или „группу крестьян", группу матросов", выдвигая вперед или суб'ективное впечатление от „массы", или суб'ективное начало портретируемых личностей. Только тогда, когда художник показывает общественную советскую тему, то, что развивается, то, что растет в нашем Союзе, начиная с новой женщины и кончая международной агитацией и МОПР'ом, когда он уничтожает противоречие между личным и общественным, заставляя и красноармейца и буржуа выступать не „самих по себе", а как активных агентов общественной жизни, только тогда на картине видны не просто „рязанская баба" или „портрет матроса балт. флота", а тип нового человека, нового воина, гражданина, правителя, тип новой женщины или, по крайней мере, черты этого типа, растущие сейчас — только тогда художник попадает в точку. Тогда он по-ленински придет к массе с „конкретным примером". Тогда рабочий и крестьянин увидят, что растет, как растет, и поймут, куда зовет их советская общественность, куда зовет их советское искусство.

С этой точки зрения надо подойти и к художественной практике. Сейчас еще трудно найти художника, в котором бы не боролись мещанские, мелкобуржуазные художественно практические установки, на которых он воспитывался и с которыми он сталкивается неизбежно при первых попытках передать волнующее его содержание. Творчество советского художника в целом, — еще посредственный сепаратор для отделения пролетарского от непролетарского. Но оно должно быть хорошим сепаратором. Для этого со всей возможной быстротой и отчетливостью надо поставить вопрос о преодолении антипролетарского начала, скрытого в формах художественной практики. „Никуда не годятся те демократы и социалисты, которые обманываются и обманывают других, говоря: раз буржуазия свергнута, — дело кончено. Оно только начато, а не кончено", — любил говорить Владимир Ильич. Мы не ошибемся, если скажем, что художник должен помочь пролетарской массе преодолеть мелкобуржуазное начало, скрытое в ней самой. Искусство — хорошее средство, чтоб вытравить конкретные мещанские представления о быте, комфорте, героизме, любви, какие оставили массам „в наследство" поповщина, мещанский быт и шовинизм самодержавной России. Ведущая роль пролетарского города и идеология индустриального пролетариата здесь заключаются в том, чтоб постепенно для самых широких слоев населения дать наглядный пример того, в чем заключается действительное содержание социалистического строительства. Ведущая роль пролетарского искусства заключается в широком общественном показе нашего роста. Революционное содержание искусства, это — уменье дать черты нового типа общественных отношений и нового типа общественного человека. Выполнение этой задачи — дать образ растущего нового типа общественного человека — есть первый долг советского художника.

Это означает, прежде всего, преодоление обывательской и мелкобуржуазной точки зрения в художественной интерпретации того или иного факта. Если в широких слоях крестьянства и рабочих еще сильны мещанские

вкусы и взгляды, то их-то и надо преодолеть. Если где-нибудь в своем „медвежьем углу" крестьянин пока что и довольствуется олеографией или беспредметным геометрическим плетеньем, то ведь против этой „плетенки" или какой-нибудь „баталии" из журнала „Нива" за 1914—15 год, вроде несущегося на всех парах Козьмы Крючкова, режущего почем зря „немчину-врага", и должно итти современное изобразительное искусство. Понятным, ярким языком художник и должен рассказать, что разница между „братушкой", красноармейцем и николаевским солдатом не в красном значке, не в тужурке или покрое гимнастерки, а в отношении его к народу, из которого он вышел, и к врагу, с которым он будет сражаться. За красным знаменем должно быть видно и революционное содержание этого красноармейца. Оно должно быть видно, если красноармейца изобразят и без красного знамени. Революционное содержание выше своего атрибута. Когда художник показывает факт из жизни и деятельности Красной армии (сражение, учебу, отдых) с его внешней стороны, беготни и дыма в бою, лежания на койках в послеобеденный мертвый час в казармах, то он дает лишь обывательский протокол. Когда он показывает действительное содержание боя, умея дать черты и того, ради чего и почему люди жертвуют своей жизнью, или когда он показывает учебу красноармейца со стороны ее классовой направленности, заставив выступить активное начало этой учебы, ее основную черту—понятие, для чего ведутся самообразование и подготовка защитника народов СССР, пролетариата и угнетенных всего мира,—он поступает по-пролетарски, так как освещает событие с его общественной стороны. В первом случае зритель—безразлично, будет ли это рабочий, крестьянин или служащий—воспринимает образ Красной армии по-обывательски, во-втором — по-советски, под совсем другим углом.

Дело не ограничивается только понятностью языка и общественностью темы. Главное, решающее значение заключается в самом освещении, истолковании взятой общественной темы. Ценность современного изобразитель-

ного искусства и заключается в том, чтоб затронуть дорогие и больные массам места и укрепить их волю к деятельности. Искусство для масс есть не только понятное, но и идеологически прогрессивное искусство. Художник должен вдумчиво, всесторонне и, главное, активно подойти к своей теме, чтобы уловить в заинтересовавшей его стороне жизни те черты, какие характеризуют ее как новую советскую тему. Нельзя передать образ новой женщины, если мы, давая ее образ, ограничимся красным платком, простоватым лицом и портфелем. Атрибуты не заменяют внутренней общественной характеристики. Если художник уловил некоторые черты новой женщины, ее характер, ее отношение к быту и общественной жизни и уже перешел границу прокатного атрибуционного отображения (как это сделал Ряжский в своей „Делегатке"), то его картина—общественно определенная картина.

Сама специфичность художественной деятельности заключается в том, что под маской материальной обработки тех или иных художественных предметов, под предметно-вещной своей личиной в действительности „обрабатываются" наши собственные головы, куется или расковывается наша воля, закрепляется или расшатывается социальная направленность нашего чувства, заостряется или тупится наше сознание и понимание действительности; сама специфичность художественной деятельности заставляет нас признать, что социально-политический критерий художественной практики и художественного руководства особо важен и особо значителен.

Этот критерий заставляет нас с особенной тщательностью присматриваться к каждому камню, к каждому кирпичу, приносимому на фундамент советского искусства. Отсюда и лозунг „искусство—массам" предполагает своим условием требование художника-общественника, как и общественника-критика. Ударность этого требования заключается в том, что оно на первый план выдвигает общественно-практический момент художественной практики,—рассматривает художника как идейного выразителя той или иной общественной группы. Лозунг „искусство—массам" тем самым не может быть механи-

чески перенесен на художественный рынок. Лозунг „искусство—массам"—не лозунг художественного рынка и не организационный лозунг, а принципиальный идеологический лозунг. Для художественной продукции это значит, что она должна достигнуть политического уровня хотя бы „Вечерней Москвы" или „Рабочей Газеты". Для художественной выставки это значит, что ее нельзя мерить посещаемостью. Посещаемость, устанавливая связь художественной продукции с революционной хроникой, не доказывает еще революционного содержания. Посещаемость не критерий. Для самого художника это означает, что он должен повысить идеологическое качество своей работы.

Посмотрим, каковы его возможности в этом отношении.

Прежде всего, следует отметить, что весь послереволюционный период с резкой наглядностью показал, что у нас сейчас нет ни одной художественной группы, которая не усвоила бы себе той простой истины, что ее жизнь связана с волей нового пришедшего к власти класса. Каждая художественная группировка вынуждена так или иначе „согласовать себя" с революцией или „принять" революцию.

Но то, что диктовал художественным направлениям факт революционно-классовой конъюнктуры, не могло до конца определить самую социальную природу их художественной практики. Заставляя последнюю приспособляться тактически, он не изменял ее социально-политического стержня, ее действительной общественной механики. Это хорошо видно из отношения между программами „Бытия", ОСТ'а и АХРР и реальными результатами их практики. Программа „Бытия" — зрительное, чувственно-непосредственное, индивидуалистическое истолкование индивидуальных событий личной жизни, эта программа вплоть до сегодняшнего дня дает нам виденные художником пейзажи, лица, отдельные предметы (nature morte) в рамках классического буржуазного импрессионизма (то, что для многих из них духовным отцом был Сезан, не меняет дела). Существование этой художественной группировки в условиях советской действитель-

ности заставило ее свою импрессионистическую программу,—заметьте, программу дореволюционного буржуазного искусства,—окрасить, хотя бы слегка, в „розовый" интеллигентски-советский тон. На скрижалях „Бытия" написано: культура глаза и восприятия нужна советскому гражданину, нужна рабочему; следуя этому убеждению, мы будем продолжать свое полезное дело и дальше.

Программа ОСТ'а—отражение действительности в наиболее острой динамической форме—дала нам целый ряд индивидуальных и высоко оригинальных специй личного переживания действительности, начиная с полуфантастического образа Ленина (Вялов) и кончая фантастикой Тышлера (экстрактно написанные работы Дейнека—максимальный об'ективизм, достигнутый ОСТ'ом). И первая их заповедь—культура оформления действительности, предельное заострение истолкования каждого факта, махновщины или городской площади—рассчитывает на широкую общественную симпатию.

Программа АХРР—отражение событий общественной жизни как фактов, ценных самих по себе, документация их в возможно непосредственной изобразительной форме и передача их советскому зрителю как действительной хроники. Претенциозность АХРР—в его установке на общественно-полезную роль исторического хроникера, живописного репортера советской общественности.

Итак, чего, казалось бы, пожелать фронту советского изобразительного искусства, раз со всех сторон, на всех его флангах кипит горячая неустанная работа, начиная с работы по культуре глаза и восприятия („Бытие"), культуре наилучшего оформления действительности (ОСТ) и наибольшей правдивости, точности и фактичности (АХРР). Да и не только на художественном фронте. По линии художественного руководства, на „командных высотах" художественной критики не мало энтузиастов, верящих в клятву верности, принесенную художественными направлениями на алтарь пролетарской музы. Большинство наших критиков, пишущих обзоры и статьи, начиная с „Печати и Революции" и кончая „Правдой" и „Известиями", пишут так, как будто наступили счастли-

вые времена и меч уже давно перекован на плуг. Как обстоит дело? Если нашим критерием и мерой будут не „благие намерения“ тех или иных художников, а та идеология, которая закрепляется ими в художественных произведениях, то дело обстоит несколько иначе.

Благие намерения художников „Бытия“ — повысить культуру нашего „зрительного образа“ — не об'ясняют еще, почему советский рабочий должен видеть пейзажи глазами французского рантье, гурманствующего бездельника, путешествующего на лоно природы ради поддержания своего комфортабельного миросозерцания, превращающего природу в ювелирную лавку блистательных световых вариаций. Если мы не протестуем против лакированной обуви, то против лакированной идеологии, против превращения художника в некий сорт особенно изощренной модистки, против искусства, выступающего как своего рода душевный маникюр, мы не можем не протестовать. Они действительно не по средствам пролетариату. Если лакированный ботинок — эффект денег и чувственного впечатления, то лакированная идеология — эффект воли, чувства и мысли. Если первый для пролетариата есть только небольшая ломка его бюджета, то вторая — потеря всего духовного состояния, духовное банкротство. Критик, увидавший в „Крестьянском завтраке“ Богданова только недостаточность в рисунке лица крестьян, не только не понял достаточность этого рисунка с точки зрения художественного целого, но и не понял основное качество картины — ее буржуазную идеологическую природу, последовательно заставляющую видеть крестьянина взором странствующего туриста, как пятно эффектных лучистых красок.

Точно так же суб'ективно-благие намерения художников ОСТ — дать внутренне-динамическое оформление действительности — не оправдывают еще об'ективного результата художественной практики этой группы, если ее рассматривать, как общественно-полезную для пролетариата. Быстролетность искомого эффекта („Завод и футболисты“ Пименова), экспрессия, доведенная до впечатления недописанности, отвлеченность („Кронштадтский бунт“

Вялова) выступают, как признаки строго индивидуалистической психики, рационализирующей, стремящейся быть об'ективной, но остающейся на уровне одностороннего личного понимания действительности, того события, которое послужило темой для художника. Как известно, трезвый рационализм, соединенный с европеизированной индивидуалистической жилкой буржуа, у нас в СССР усвоен технической интеллигенцией. Доказывать, что социальные корни таких художников, как Дейнека, Вильямс и др., лежат в идеологии этой общественной группы, можно с полной уверенностью в положительном результате.

Что касается художественной практики АХРР, то большинство художников этой группы с самого начала своей деятельности положительно увязло в тенетах кропотливого бытового всезнайства и до сих пор не устает вдохновляться авансценой нашей общественности, где мелькает пестрая карусель этнологических деталей, литературные сюжетики старого толка, неизменность красных флажков и красноармейских шинелей. Большинство художников этой группы (отнюдь, однако, не все) показали, „сколько" для пролетариата может дать художник, променявший критическую мысль на лупу, с которой он заглядывает в уголки нашего Союза и которая помогает ему лучше разглядеть платок деревенской бабы, уздечку у лошади и щетку у матроса, моющего палубу, чем понять события в их внутренне противоречивой революционной природе. Такая установка художественной практики на тщательную хронику всего внешнего в самых важных и центральных явлениях нашей общественной жизни превратила значительную часть художников АХРР в коллективного, добросовестного, никогда не умолкающего живописного репортера старого типа, который, как и большинство репортеров, по одному удачному определению, обречен на то, чтоб вкушать жизнь сырой и оставлять ее непереваренной.

Таким образом, общая идеологическая кон'юнктура художественной деятельности не представляет собой чего-либо радужного. Мы просчитались бы, если бы подвели

баланс истекающего сезона, занеся в рубрику пролетарского искусства какое-нибудь из вышеназванных направлений. Однако отрицать революционные возможности или преуменьшать их для советского изобразительного искусства означало бы снижение имеющейся перспективы. Эта перспектива своим основанием имеет не только наличие пролетарских слоев общества в нашем Союзе, но и реальные возможности как в отношении правильного руководства художественной практикой, так и в отношении идеологически выдержанных кадров художников.

В отношении последних должно сказать, что необходимо учитывать не только новых молодых художников, но и переход уже имеющихся художников на новые пути пролетарской художественной практики. В частности, следует заметить, что этого с неменьшей последовательностью можно ожидать от некоторых художников ОСТ так же, как и от художников АХРР.

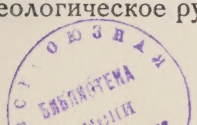
Таким образом, если художественная политика, какая может развертываться под лозунгом „искусство — массам", и ставит сейчас задачи как художнику, так и критику, то первейшей из таких задач является установка всей художественной практики на идеологически выверенные как руководство, так и работу. Мы уже останавливались выше на том, что основой и критерием этой работы может быть только такое понимание действительности, какое не теряет из виду основные связи конкретных фактов с общественным процессом и понимает отдельные явления не внешне, но со стороны растущего в них революционного содержания, черты которого и должен подметить художник. Задача воспитания художника-общественника, не „направленческого", а советского, пролетарского художника, не „по программе", а вопреки „программ" и есть основная задача. Такой художник не будет нуждаться в напоминании ему, какие темы советской общественности следует брать для своего искусства, не будет спорить, если ему укажут на недостатки его технических ресурсов и, самое главное, не задаст себе пилатовского вопроса: что есть пролетарская идеология, что есть пролетарское искусство? Правильное отношение к действитель-

ности поможет ему преодолеть формальный динамизм ОСТ'а и отказаться от розовых очков эстетики „Бытия". Другая сторона этой основной задачи — борьба за идеологическое качество художественной продукции — заключается в правильном понимании технических средств и предметно-материальной стороны художественных заданий (раскраска определенных пространств в клубе, в театре, в читальном зале, отношение к технике фрески и станковой картины). Борьба за новые средства не всегда бывает оправданной. Если техника фрески будет более подходить для тех или иных целей „нового искусства", чем техника станковой картины, то все-таки переход к фреске будет оправдан только тогда, когда сами картины будут представлять собой качественно иное идеологическое явление. Борьба за новую художественную технику есть борьба за новые средства для новой цели и не должна превращаться в самостоятельную борьбу. Основным лозунгом остается борьба за идеологическое качество художественной продукции.

Второй задачей художественной политики в области изобразительного искусства является руководство массой в ее отношении к имеющимся художественным направлениям, раскрытие их об'ективных исторических корней и действительной роли в нашей общественности, не совпадающей с их художественными манифестами и декларациями. Масса должна, наконец, знать, что такое на самом деле то искусство, которое идет к ней под ее лозунгом.

Третья, столь же важная задача, скрытая в лозунге „искусство—массам", это — создание кадров выдержанных критиков, верных союзников масс и пролетарских художников. Изокритики в подавляющем большинстве стоят сейчас на мертвой точке и представляют собой, в сущности, пассивный нарост недвижущихся общественных тем наших газет и журналов. Преодолеть эту мертвую точку изокритике необходимо.

Активная работа на этих трех фронтах, а именно — борьба за идеологическое качество художественной продукции, за идеологическое руководство массой в ее отно-



шении к имеющимся художественным направлениям и, наконец, борьба за идеологическую выдержанность изокритиков, — может иметь только одну линию — против мелкобуржуазного обывателя в искусстве, за пролетарское освещение факта в искусстве.

Эту линию надо выдержать.

О ЛОЗУНГЕ „ПРОЛЕТАРСКОЕ ИСКУССТВО“

СОДОКЛАД А. КУРЕЛЛА

Товарищи, когда мы решили поставить доклады и открыть прения по вопросу о положении изо-искусства в настоящее время, мы исходили из того факта, что за последние годы наблюдается постоянный рост как запросов на произведения изобразительных искусств, так и их производства. Чем шире сейчас развертывается художественная продукция и распространение репродукций произведений искусства, тем более широких масс мы будем достигать этими произведениями и тем более важно нам знать, что фактически выносится на этот расширяющийся рынок. Дать оценку художественной продукции современности — вот наша цель. Вероятно, и на этом диспуте будут представители ЛЕФ'а, которые нам рассказывают о том, что искусство вещь вредная, что оно только дополнение к жизни, что мы в этом дополнении не нуждаемся и что художники должны заниматься исключительно организацией самой материальной жизни. Некоторые из присутствующих указывали, что в конце концов основная концепция докладчика сводится к чему-то близкому к этому понятию. Но так может казаться только поверхностному слушателю. Тов. Маца говорил о неизбежном суживании и, может быть, отмирании некоторых областей изобразительного искусства, о превращении сегодня существующих форм в другие, о возможном слиянии разных отраслей, это — иная постановка вопроса, чем у лефовцев.

Позиция ЛЕФ'а в настоящий момент может быть охарактеризована одним политическим словом, это „отзовизм“. В этот момент, когда идет очень острая борьба, они нас призывают оставить поле битвы нашим врагам. Мы на этот призыв не пойдем. У нас идет усиленная

борьба на идеологическом фронте, на нас давит буржуазное окружение, мелкобуржуазные влияния проникают в нашу собственную среду, и мы должны вести большую внутреннюю борьбу и среди самих художников для того, чтобы очистить наши произведения от этих влияний. Этот „отзовизм" нам не годится. Искусство — и именно эта пресловутая станковая картина, которая еще существует и которая так скоро не исчезнет, — должно быть нами использовано в борьбе против мелкобуржазной идеологии, которая у нас еще чрезвычайно сильна во всех областях нашей культурной жизни. Это и значит не абстрактно выдумывать новые виды искусства, а подчинить существующие конкретным потребностям пролетариата. Я хочу более подробно осветить вопрос, поднимавшийся и другими докладами, который является центральным, руководящим для дальнейшего развития нашего изо-искусства, — это вопрос о пролетарском искусстве. Я думаю, что в это понятие можно включить все то, что практически сейчас перед нами стоит как задача. До сих пор нет даже разработки понятия пролетарского искусства применительно к изо-искусствам, и необходимо начать с этого.

Задача революционного авангарда индустриального пролетариата в области экономического и социального строительства, это — гигантское перестроение, реконструкция всей нашей материальной жизни. При этом пролетарский авангард руководится в этой своей работе принципами строго-научного подхода, максимальной организованности, планомерности и использования последних достижений мировой техники. Все равно, о чем идет речь: о картине, скульптуре, архитектуре, мебели, т.-е. о материальных произведениях искусства, мы должны потребовать от пролетарских художников, чтобы они подошли к своим произведениям так же сознательно-научно, так же организовано, чтобы они их строили так же планомерно, начиная от выбора сюжета, проработки темы, композиции и кончая фактурой, как мы этого требуем от любого руководящего пролетария на заводе и в учреждении. Если мы возьмем хоть одно это

фундаментальное требование, то мы должны сказать, что из сейчас существующих художественных об'единений почти ни одно близко к этому понятию пролетарского искусства не подходит. Но принцип планомерного, организованного, строго-научного подхода художника к своей работе, конечно, не может быть выдвинут как самоцель. В этом заключается как раз ошибка ЛЕФ'а. Мы должны сказать — зачем и для чего надо подходить научно, планомерно к разработке художественной вещи, чего мы этим организованным, планомерным подходом хотим достигнуть. Искусство принадлежит к области общественных явлений идеологического порядка. Произведение искусства действует на всю психику зрителя, в том числе и на подсознательное. Значит весь этот научно-разработанный, планомерный, сознательный подход к той вещи, над которой мы работаем, должен служить достижению максимально-положительного эффекта в смысле заражения пролетарской идеологией зрителя. Мы требуем от художника сознательного служения задачам пролетарской революции. Сейчас задача пролетарского авангарда — поднимать отсталые части собственного класса, крестьянство и отсталые народности на уровень промышленного пролетариата, развивать у них новые, более высокие трудовые навыки и, если можно так выразиться, более высокие психологические навыки. Специальной задачей пролетарского авангарда в этом отношении является распространение на весь пролетарский класс и на остальные классы своего мировоззрения, которое можно характеризовать двумя словами — диалектический материализм. Об этом уже здесь говорил т. Маца, но многие на этот пункт не обратили особенного внимания. Они слыхали в докладе, главным образом, то, что говорилось о переходе от изолированных станковых картин на примененные к стене и к архитектуре художественные произведения. Они упустили то, что он говорил о новой сущности искусства, будет ли то станковая картина, или скульптура, фрески или даже обои и т. д. Он говорил, что эти произведения искусства всей своей совокупностью должны стать факторами, передающими зрителю элементы пролетарской идеологии.

Новый художник, проникнутый пролетарской идеологией и подходящий к вещам как диалектик-материалист, должен своим творчеством помочь зрителю понять диалектическую сущность окружающего нас мира. Этот основной руководящий принцип для искания новых выразительных форм нового искусства должен будет еще служить предметом очень подробного обсуждения самих художников. Когда мы спрашиваем, как обстоит дело в отношении проведения в жизнь этих двух требований, что сделано для разработки научного, организованного, планомерного подхода к вещам, что сделано для нахождения новых форм изображения, способных передать наш диалектический взгляд на окружающий нас мир, мы должны сказать, что пока сделано еще очень мало. Кое-что сделано со стороны тех левых течений, которые в первое пятилетие Октябрьской революции стояли в центре изобразительного искусства. Они пошли по пути прямого механического перевода в наши условия попыток раскрыть сложную противоречивую сущность нашей современной жизни, сделанных со стороны разных течений буржуазного искусства последних десятков лет. Но они продолжали их безоговорочно, они копировали частичные попытки футуризма, кубизма, конструктивизма и т. д. Они забыли, что пролетарская революция не есть просто „продолжение" начатого уже внутри капитализма роста элементов социализма, а что эти ростки нового мира, развивающиеся еще в капиталистическом обществе, надо целиком переработать. Для них революция была абстрактным понятием, они не видели конкретной революции рабочих и крестьянских масс. Поэтому их искусство было так далеко от действительности, от реальных масс—носителей Октябрьской революции. Нет ничего удивительного в том, что это искусство должно было исчезнуть со сцены нашей действительности. Но „левые" дали искусству СССР большой толчок вперед. Их деятельность оставила глубокий след на всей художественной жизни страны. Выступление вслед за „левыми" нового течения, так называемого „нового реализма", куда входит АХРР, тоже сделало определенный шаг вперед в на-

правлении создания пролетарского искусства. Лозунг о „понятности“ искусства, направленный против „непонятности“ искусства левых течений, лозунг об избрании советского сюжета были шагом вперед. Но тут произошло одно очень большое, печальное недоразумение. Из боязни повторить ошибку левых, „новые реалисты“ отрицали достижения последних десятков лет и вернулись к передвижникам, вернулись совершенно сознательно. По существу это было отступлением к буржуазным позициям, ибо, вернувшись к передвижникам, они не могли не усвоить тех качеств искусства передвижников, которые являются сугубо буржуазными качествами, буржуазными признаками. Они взяли у передвижников рабочего как об'ект изображения. Когда передвижники писали свои картины, они делали большое революционное дело. Они открыли рабочего как сюжет, они показали рабочую и крестьянскую жизнь, нищенскую, бедную жизнь, всему обществу.

Но с тех пор произошло такое „маленькое“ дело, как Октябрьская революция. Если в 60-х — 80-х годах было революционным открыть страдающего рабочего, то после Октябрьской революции возвращение к этому сюжету страдающего и бедного рабочего в лохмотьях уже не является прогрессом. Тогдашние деятели радикального крыла буржуазного искусства сделали то же самое, что сделала левая буржуазия в области политики. Они искали союзника для своей буржуазной революции и нашли рабочего и крестьянина. Сделав рабочих и крестьян об'ектом своей буржуазно-революционной политики, они хотели их использовать как „союзника“ при свержении самодержавия. Таким рабочий попал в политику и таким он попал в искусство, как об'ект буржуазного внимания. Но благодаря Октябрьской революции рабочий стал суб'ектом истории, и таким он должен быть и в искусстве. В наше время нельзя удовлетворяться рабочим как об'ектом искусства, нельзя только, как „модно“ ныне, писать рабочего все еще в лохмотьях, все еще бедным, все еще страдающим, а надо стараться ввести в искусство все качества, благодаря которым пролетариат сде-

лал Октябрьскую революцию и открыл новую страницу истории. Но этому нельзя учиться у передвижников. Вот первая ошибка „новых реалистов".

Вторая ошибка — перенятие „новыми реалистами" у передвижников пассивного отношения художника к своему предмету. Они говорят: „художник должен отображать," или „он должен быть зеркалом, как выражается один из идеологов АХРР'а Щекотов, который писал текст большого АХРР'овского альбома (Голос: „Он не идеолог АХРР'а). Курелла: „А кто же он такой"? (Голос: „Он — технический служащий"). Значит, АХРР выпускает большую книгу под названием „Искусство СССР" и поручает писать текст техническому сотруднику? Тогда очень извиняюсь перед АХРР'ом.

Третья ошибка, это — статическая трактовка изображаемого предмета. Художник изображает „эпизодики", мелкие изолированные события, „вождей", он избегает раскрытия внутреннего противоречия в содержании и в форме. Такое изображение глубоко идеалистично, оно не в состоянии раскрыть диалектическую сущность событий. Изображаемое явление дается вне связи с окружающими другими явлениями. Оно замкнуто. Таким образом получается статический эпизодический и, в конце концов, метафизический образ мира. Вот то буржуазное наследство, которые приобрели нео-реалисты, когда они вернулись к передвижникам. Но нельзя итти безнаказанно так далеко назад, нельзя тащить нас туда. Мы вполне в праве говорить об их искусстве, как о художественной реакции. АХРР'овское искусство, это — один шаг вперед и два назад.

Как пример того, что получается на практике из „принципиальной" установки АХРР—посмотрим картину Рянгиной на совнаркомовской выставке.

Картина изображает рабочего с женой и названа „Завтрак рабочего". Картина очень понятна. Она взята из современной жизни и отчасти хорошо написана. А что она фиксирует, что она запечатлевает? Мещанскую сторону нашего рабочего быта. Автор взял одного рабочего в своей квартире. Он сидит, завтракает. Жена стоит—не

участвует в завтраке. Он на нее не обращает внимания. Вся обстановочка имеет такой мещанский душок. Котенок, коврик, искусственные бумажные цветы за зеркалом и т. п. Не буду говорить о всех деталях. Я думаю, уже ясно, что является содержанием картины: она отражает как раз отсталую сторону быта рабочего. Это изображение рабочего под углом зрения мещанского добродушного наблюдателя. Революционного, пролетарского в этом произведении ничего нет. Это не мое только мнение. То же говорили мне многие рабочие. „А что же жена с ним не завтракает? Она не работница, не правда ли? Она домашняя хозяйка". „Смотрите, какая она уродливая, наверное, муж ее бьет". Такие рассуждения примитивны, но они совершенно правильны. Я привел этот пример, чтоб показать, что программа АХРР'а не в состоянии определить классовое содержание произведений.

Картина Рянгиной по содержанию мещанская. Что касается формы, то я сказал уже, что „отчасти" картина хорошо написана. Но только в плане натурализма. Весь рабочий—и шея, и ухо, рука, спина, даже до сапога—очень хорошо передан, освещен и т. д. Но посмотрите на другую часть картины, и вы увидите совсем иное. На таких вещах нужно было останавливаться потому, что такого рода картины, отвечающие требованиям модного „героического" реализма, определяют все больше линии нашей художественной жизни. Теоретические ошибки АХРР'а превращаются в идеологию. АХРР крепко засел на своей „славе" и на заказах и не позаботился проработать основные проблемы живописи. Правильно поставив в свое время ряд проблем, они фетишизировали их, у них нехватило воли дальше двинуться, „попутчики" всяких оттенков взяли верх, и получилась художественная реакция. Здесь правая опасность налицо. Против левых и правых извращений советского искусства мы выдвигаем лозунг пролетарского искусства.

В заключение надо остановиться еще на одной вещи. Перед нами в области изо-искусства стоит трудная задача переработки самих художников, „людского материала". Перед нами стоит проблема перевоспитания его.

И мы стараемся здесь в Комакадемии выдвинуть некоторые принципы, по линии которых эта переработка должна будет пойти.

Но надо избегать одной ошибки: в этой области не может быть речи о „реформировании", об „исканиях нового стиля", новых сюжетов и т. д. Речь идет о полном перевороте всей нашей художественной жизни. Надо себе вбить в голову, что никакими частичными расширениями, никакими паллиативами мы этой цели достигнуть не сможем. Мы должны себе поставить задачей общую переорганизацию всей нашей художественной жизни. У нас сохранилась еще та пропорция разных видов искусства, та структура всего мира изо-искусства, которая была при капитализме. Сохранился и тип художника буржуазного или мелкобуржуазного. Художник — изолированный, мелкий товаропроизводитель, он производит картину—личные „переживания", претворенные в материале, — которую посылает на рынок и ждет: покупают ее или не покупают. При этом он, как и при капитализме, приспособляется к рынку, нащупывает кон'юнктуру с тем, чтобы эта картина нашла себе покупателя. Найти выход из проклятого круга этих капиталистических отношений, сохранившихся до сего дня,—предпосылка всего прочего. Мы должны из них выйти, это сейчас центральная задача, разрешение которой откроет нам пути к пролетарскому искусству.

О ЗАДАЧАХ СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ

СОДОКЛАД М. ГИНЗБУРГА

Тов. Маца отметил три положения, три тезиса, корые меня, как архитектора-производственника, очень занимают. Во-первых, то, что архитектура становится одним из видов художественного труда, который выдвигается жизнью на одно из первостепенных мест по сравнению с прошлым. Второе обстоятельство заключается в том,—как совершенно правильно отметил т. Маца,—что роль художника становится все более и более активной; наконец, третье обстоятельство заключается в том, что основным критерием, основной характерной чертой нового искусства в целом должно стать понятие конструктивного. Вот эти три основных положения. Я думаю, что будет интересным и для аудитории проанализировать их в связи с вопросами современной архитектуры.

Первое обстоятельство, гласящее о том, что современная архитектура становится одной из наиболее важных и значительных областей художественного труда, как будто бы у нас не подлежит никакому сомнению. Действительно, если живопись, кино, театр смотрятся два-три часа в день, а таких дней в неделю сравнительно бывает мало, то архитектура относится к числу такого рода искусства, которое постоянно окружает человека в его повседневной, обыденной жизни. Возьмите, например, рабочего: он работает на фабрике, его окружает архитектура, он кончает работу, уходит с фабрики, идет по улице—его окружает архитектура. Всюду: на работе, дома, пойдет ли он вечером в клуб,—всюду и везде он встречает архитектуру. В сущности говоря, весь день любой современный человек окружен архитектурой. И в этом смысле роль архитектуры как искусства, проникающего чрезвычайно широко и чрезвычайно глубоко,

действительно становится одной из самых главных и самых значительных. И вот в связи с этим вопрос о повышении активности современного художника, а в данном случае—современного архитектора, действительно играет первостепенную роль во всем этом деле.

В чем же сказывается роль повышения активности в современной архитектуре? Архитекторы-конструктивисты полагают, что активность современного художника, современного архитектора должна заключаться в том, чтобы к разрешению целого ряда проблем, целого ряда задач не подходить как к выполнению тех элементарных задач, которые диктует данный индивидуальный заказчик, а как к задачам нашей эпохи, как к задачам, в которых заключается вся цель создания нового социального типа архитектуры, как мы говорим, нового социального конденсатора. Если мы имеем перед собою задачу создания нового жилища, то это, с точки зрения архитектора-конструктивиста, обозначает не создание такого жилья, в котором мы живем сейчас, а означает создание такого жилья, в котором должен жить человек сегодняшний, в котором будет жить человек завтрашний.

В связи с этим общественные вопросы всегда стоят перед архитектурой. Действительно, если мы возьмем такой вопрос, как вопрос раскрепощения женщины, то можно сказать совершенно определенно, что в решении этого вопроса не последнюю роль сыграет создание нового типа жилья, в котором вопросы кухни не будут играть той роли, которую они сейчас играют в жизни нашей женщины.

Перед нашими архитекторами-конструктивистами стоит сейчас задача создания нового социального типа, в котором новые общественные отношения могли бы развиваться более широко, в более чистой форме, где бы они могли продвигаться вперед. Следовательно, первый тезис для нас заключается в том, что активность современного архитектора, архитектора-конструктивиста должна состоять в том, что он должен перейти к поискам нового социального типа. Новое жилье, новый клуб или новая фабрика, это создание нового социаль-

ного типа, в котором смогут закрепляться новые взаимоотношения и создаваться взаимоотношения будущего общества. Но вопросы создания этих новых социальных отношений, поскольку они оформляются определенным материалом, неизбежно затрагивают вопросы форм. По этому вопросу архитектор-конструктивист тоже имеет совершенно определенную и ясную установку. В сущности говоря, мы стремимся к тому, чтобы вопросы формы не отрывались от вопросов содержания. И вот возникает вопрос, чем может быть достигнута такая методологическая увязка формы и содержания в архитектуре?

Если мы подвергнем историческому анализу архитектуру, то мы заметим, что в ней всегда имелись элементы украшения, т.-е. элементы, дополняющие, утилитарную сущность культуры. Вместе с тем оказывается, что чем более активен какой-нибудь период истории, тем более конструктивна архитектура, тем более второстепенную роль играют элементы украшения, и тем более трудно отнять их от основных начал утилитарной конструкции. И, обратно, чем эпоха более пассивна, тем более вырастает роль элементов украшения, тем больше отрываются они от утилитарной сущности культуры и создают ту пропасть между собой и конструкцией, которая была для всех очевидна в предшествующие революции годы. Таким образом, мы приходим к выводу, что первой и основной задачей современной архитектуры является избавиться от дуализма в культуре, отказаться от прибавочных элементов, как самодовлеющих. Значит ли это, что мы отказываемся от целого ряда сложных проблем, которые возникают в архитектуре — проблем пространства, цвета, об'ема, величины и т. д., проблем важных и сложных? Нет, ни в коем случае. Это значит только, что мы переводим нашу творческую энергию от прибавочных элементов на элементы работы по существу, т.-е. мы пытаемся решить все сложные проблемы, которые возникают перед нами в самом процессе утилитарной конструкции.

Теперь все эти сложные проблемы, которые носят название проблем формы, для нас представляют не раз-

ные проблемы, а отдельные грани одной единой проблемы. Это во-первых. Во-вторых, все они устанавливаются не в равноценном существовании по отношению друг к другу, а между ними существует причинная связь. Мы говорим, что все эти проблемы не существуют самостоятельно, отвлеченно, но что они вытекают с логической последовательностью одна из другой, при чем для нас важен тот распорядок, который устанавливает, что является причиной и что является следствием; мы говорим, что причиной является содержание, т.-е. цель, назначение утилитарного конструктивизма, сущность вещи, а все остальные проблемы, проблемы формы, являются проблемами, вытекающими с последовательностью из этих основных проблем. Этим самым мы преодолеваем дуализм в архитектуре и твердо держимся монистической формулы, не путающей причину со следствием, не затушевывающей ведущей роли содержания в архитектуре, а понимающей архитектурную форму, как часть социального целого.

КИНО И ЖИВОПИСЬ

СОДОКЛАД А. МИХАЙЛОВА

Если говорить о целях искусства кино, то это будут те же цели, которые стоят и перед изобразительным искусством, в частности живописью. Ибо и здесь, в форме эмоционально-акцентированных образов, организуется сознание общественного человека, его отношение к внешнему миру, к другим социальным группам и т. д. В этом отношении между всеми искусствами нет принципиальной разницы. Их дифференциация идет не по этой линии. Она коренится в общих условиях узкой специализации всех областей буржуазного хозяйства, быта и т. д. Эта черта сказывается в разрывании на виды единого искусства (живопись, музыка и т. п.), на подвиды каждого вида (пейзаж, натюрморт), и так до бесконечности. Но разве мы не можем себе представить соединение воздействия, скажем, музыки и живописи. Конечно, да, но этот синтез почти невозможен в буржуазном обществе. Подобный синтез мы имели, однако, во всех феодальных искусствах. Готический храм соединяет в себе архитектуру, скульптуру, живопись (фрески), слово (священные тексты, богослужения и т. д.), музыку (орган), пение (хор), церемониальные шествия. Когда молящиеся приходили в храм, все виды искусства в виде одного неразрывно связанного темой и содержанием комплекса оказывали на них свое воздействие. Кооперации искусств соответствовал коллектив потребителей. В обобщенно-синтетических образах, на понятном коллективу языке ему предлагались идеологические ценности господствующего класса, воздействию которых и подчинялся весь коллектив, не могший еще противопоставить самостоятельной идеологии, так как ее еще не было в качестве оформленного противопоставления, а в господствующую

идеологию феодального общества включились и черты дофеодального родового быта, первобытного коммунизма и т. д., в полной мере отвечавшие запросам коллектива. Формы, в которых воплощалось это содержание, были понятны всем. Если бы мы захотели проанализировать искусство феодальных обществ на ранних ступенях развития, то увидели бы, что, в сущности, формы этого искусства сведены к немногим формальным характеристикам и элементам (пирамида, египетская пластика, ассирийский рельеф и т. д.) и что идеологически здесь не преследуется цель фиксирования индивидуального. Единственный, имеющий отличие, это — царь, фараон, да и то его отличие только в количественных масштабах. Черты лица ассирийского царя таковы же, как и у телохранителей его, они только крупнее, они четче. Он дается не как личность, а как символ, идеал государственности. Значительность фигуры подчеркивается ее размерами. Феодальное, феодально-деспотическое хозяйство есть совокупность отдельных усилий, отдельных хозяйств, людей, которые сами по себе, вне связи с другими, не могут дать высоко качественного эффекта. Связь их механистична. Механическое сложение результатов их деятельности дает качественный результат. Естественно, что подобная хозяйственная система дает себя знать и в области психоидеологии. Пирамида есть лишь в конечном результате качество из сложения одинаковых усилий. Если мы станем рассматривать ассирийский рельеф, изображающий сцену сражения, то здесь также можем наблюдать равномерное сложение разорванных моментов битвы. (Эпизод битвы — преследование + такой же, но с усилением преследования + бегство + переправа через реку). Событие дано в его нарастании, но здесь нет выделения какого-либо момента качественным путем, и впечатление получается лишь после арифметического сложения этих моментов. Таким образом, художник хотел дать развитие события в движении, но в движении, разложенном на отдельные, диалектически не увязанные акты во времени. Но здесь нет пространства. Событие вытягивается по одной линии, оно рассматривается изолированно от чего бы

то ни было. Но, вероятно, зритель и не требовал этого. От простого сложения эпизодов этой битвы у него получался ее образ.

Таким образом, мы уже здесь наблюдаем прием монтажа кинофильмы, знакомой нам по современности. Монтаж статический, внепространственный и неудовлетворительный с нашей точки зрения. Для нашего восприятия неестественно, когда в одчом и том же плане даются фигуры разной величины. Но, повторяем, это было вполне естественно тогда. Их удовлетворяла картина статического сцепления моментов содержания, так как хотя каждый из этих моментов и был в себе закончен, связь отдельных моментов была так же нужна, как и связь отдельных хозяйств на хозяйственном и индивидумов на общественно-политическом поприще — для достижения определенного высококачественного эффекта. Вместе с тем, поскольку вещь искусства не производилась для неведомого личного потребления, она не имела формы передвигающегося товара, а была связана с определенным зданием, ансамблем и т. п. Хотя сейчас же нужно заметить, что глубоко ошибаются те из наших „производственников", которые считают это обстоятельство (товарность) основополагающим моментом. Между тем самый принцип производства или потребления, прежде чем отразиться так или иначе в облике искусства, должен пройти через психику, которая и диктует непосредственно формы искусства, будучи сама обусловлена общественно-экономическим развитием в целом. Смешно говорить, товарна ли станковая картина в силу своей станковости, или станкова в силу своей товарности. Ни то и ни другое. Здесь нужно обратиться к психо-идеологии буржуа, который требовал картину как выражение индивидуалистического подхода к миру, обществу, который требовал от искусства, чтобы оно обращалось к „свободной", „автономной" личности, чтобы оно говорило не на языке коллективных форм, а на языке индивидуальном, было индивидуальной собственностью. И поскольку каждое буржуазное хозяйство существует, как другим антагонистичное, чуждое, с ними не слагаемое, борющееся с ними,

и это переносится и в быт, и в политику, и во всю область общественной практики до психо-идеологии включительно, постольку и искусство меняется. Оно обращается уже не к коллективу, а к индивидууму, оно не синтезирует, а анализирует, не слагает, а разлагает. Когда буржуазная эстетика утверждает, что искусство — синтез, это неверно по отношению к самому буржуазному искусству, ибо синтез есть лишь в пределах отдельного замкнутого явления, но последнее при противопоставлении другим не включается с ними в однозначный ряд, не берется в диалектическом взаимодействии, а дается в разобщенности с ними. Все это, конечно, не исключает того, что в буржуазном искусстве есть идеологически-классовая общность, но эта общность и заключается как раз в индивидуалистичности, антагонизме, разобщении. Естественно, что при таких условиях излишня форма развернутого рельефа или многочастной картины, как это мы видим в феодальные эпохи. И если проблема пространственности в рамках станковой картины была разрешена, то проблема временного развертывания действия, проблема временной связи событий не могла быть актуальной. В станковой картине присутствует всегда лишь один момент, мы можем догадываться о предыдущем и последующем, но и только. Эта одномоментность есть, по существу, основное свойство станковой вещи. Сам термин „пространственное искусство" скорее может быть приложен к живописи буржуазной, ибо, как говорилось выше, в феодальной живописи и рельефе мы имеем развертывание во времени, но не в пространстве, а на плоскости по одной линии. Ведь для них и являются типичными видами плоский рельеф и бесперспективная плоскостная живопись. Наоборот, для буржуазного искусства характерна круглая пластика и пространственная живопись.

Поскольку буржуазное искусство в своем содержании не поднимается до синтеза, до фиксации общего, и в формах своих оно аналитично, обобщенность феодального искусства ему чужда. Здесь снова противопоставлением было бы: с одной стороны, обобщенность, синтетичность форм феодального искусства, с другой — аналитичность

разобщенность буржуазного. В буржуазном искусстве фиксация деталей, суб'ективных особенностей, индивидуальных свойств людей и вещей занимает первое место; отыскание чего-либо общего им — не задача художника. Сама кооперация искусств перестает существовать; не только скульптура, живопись, архитектура и тому подобные виды отрываются друг от друга, но и появляется более узкая специализация. Пейзаж изолируется от всего остального, натюрморт не только завоевывает целую самостоятельную область искусства — натюрмортный принцип проникает собою в известные периоды все искусство. Появляется разграничение на искусство чистое и искусство прикладное. Индивидуалистический портрет достигает значительного развития. Содержание картин всегда почти развивается в плане личных конфликтов, личных переживаний и чувств. Здесь вспоминаются слова Маркса, указывающего, что „в „буржуазном обществе" различные формы общественных связей выступают по отношению к отдельной личности просто, как средство для ее частных целей, как внешняя необходимость", хотя „эпоха, которая порождает эту точку зрения от'единившегося индивида, является как раз эпохой наиболее развитых общественных (т.-е. с этой точки зрения всеобщих) связей". („К критике политической экономии", стр. 1—2.) Это полностью может быть прослежено и на искусстве. Здесь было бы долго иллюстрировать это соответствующими примерами; всякий знает, что в любой буржуазной картине в том случае, когда действия индивидуума связываются с реальной сферой его общественной практики, его жизненного окружения, то это играет роль „внешней необходимости". Наконец, вещный фетишизм буржуазного общества находит свое выражение в искусстве в том, что вещи становятся здесь также абстрагированными выразителями отношений между людьми, что чаще всего человек характеризуется не через его действия, общественные связи и т. д., а через вещи.

Формы буржуазного искусства свое идеальное выражение имеют в аналитичности, дробности и соответствуют не об'ективным свойствам явления или вещи, а суб'ектив-

ному от нее впечатлению. Личность мастера выдвигается здесь на первый план, его личный штамп ценится выше всего. Изображательство и отражательство начинают считаться чуть ли не единственными задачами искусства. Ибо художник не может организовать то, что он видит неорганизованным, хаотичным. Он не может расширить свой горизонт до основания органической связи явлений внешнего мира. Вот почему он не дает нам обобщения ни в содержании, ни в форме. Форма станковой буржуазной картины есть, по преимуществу, культура цвета, поскольку сумма бесчисленных индивидуальных особенностей, деталей не может быть выражена в форме обобщенной красочной гаммы, столь характерной для искусства добуржуазного [1]. Однако нужно иметь в виду, что все же буржуазное искусство было прогрессивно по сравнению с феодальным. Оно освободило феодальное искусство от его скованности, от его зависимости от неподвижной плоскости; станковая картина стала передвигающейся вещью, в пределах станковой формы были разрешены проблемы цвета, света, пространства, даже движения и т. д. В фиксации частного, специфического, детального станковая картина далеко обогнала фреску.

К вышеприведенным беглым замечаниям, конечно, недостаточным и неполным, необходимым лишь для уяснения основного вопроса, нужно прибавить, что мы вовсе не хотим ограничить ими все содержание феодального или буржуазного искусства. Это было бы неверно и далеко недиалектично. Мы заострили лишь некоторые черты искусства этих эпох, черты различия между ними, беря каждый раз лишь одну из сторон их. Но мы твердо помним, что всякое развитие всякого явления есть лишь борьба и единство противоположностей, что нет ничего, имеющего только одну сторону, одно выражение. Так же и в искусстве. Если мы говорили об обобщенности, синтетичности феодального искусства, то на ряду с этим не должны допускать, что аналитичность, индивидуалисти-

[1] Здесь речь идет о станковизме как принципе, а не техническом понятии.

чность свалились с неба в последующее искусство. Как буржуазное хозяйство родилось в недрах феодального, так и индивидуум, „свободная личность" родились там же. Принципы буржуазного искусства созревали еще в рамках феодального. Например, тяга к индивидуалистическому портрету разве не видна там, где в канонические формы и сюжетику феодального искусства вдвигалось персонифицированное изображение какого-нибудь „отца города" и т. п.? Неудивительно поэтому, что в феодальном искусстве найдется многое из того, что мы считаем характерным для буржуазного. Было бы, конечно, интересно проследить становление принципов буржуазного искусства внутри феодального. Тема, к сожалению, до сих пор не затронутая.

Что касается буржуазного искусства, то и в нем мы найдем черты, напоминающие феодальное, но и этому не должно удивляться, поскольку мы знаем, что раз „буржуазное общество само есть только антагонистическая форма развития, то отношения предшествующих формаций встречаются в ней часто в искаженном виде или даже под новой оболочкой". (Маркс, „К критике политической экономии", стр. 21.)

Сама антагонистичность буржуазного общества, которая выражается в области производственных отношений, „как противоположность между организацией производства на отдельной фабрике и анархией производства во всем обществе" (Энгельс, „Анти-Дюринг"), в области экономии, в форме кризисов, в области классовой борьбы—в антагонизме пролетариата и буржуазии и т. д. до идеологий включительно — находит свое очевидное выражение и в искусстве. Параллельно тому, как централизующие тенденции промышленного капитализма в его высшей стадии, начинаясь с организации отдельной фабрики, переходят к трест-капиталистическому об'единению от целых громадных отраслей производства, так и в искусстве — от организующих тенденций в пределах одной картины приходят к попыткам организованности целой отрасли искусства. (Вовсе не только как промышленности с пресловутыми трестами

и маршанами, но прежде всего, как области идеологического производства.) В этом отношении уже многое достигается в пределах буржуазного искусства, внутри которого, таким образом, зреют ростки нового стиля. Раздробленности противополагается синтетичность, неорганизованности формы — ее организованность и, если угодно, централизация. Рядом с декоративным принципом возникает конструктивизм. Но как в области общественной жизни эти централистические стремления не разрешают проблемы общественного равновесия, так и в искусстве они не могут привести к законченному синтезу. Не могут потому, что они сами есть лишь выражение буржуазной антагонистичности, что они организуют лишь то, что может организовать сам класс буржуазии. Типичных примеров сколько угодно. Так, например, недавно „открытый" немецкий художник Вундервальд достигает предельной организованности в своих фабричных пейзажах. Экономичность формы, ее рационализация, четкость, крепкая структура — все это как будто не заставляет желать лучшего. Но какой ценой достиг он таких результатов? Ценой изоляции организованного фабричного пейзажа из хаоса неорганизованной анархичной жизни, изгнания из него всего живого, людей, движения.

Самые формы буржуазного искусства (станковые) не дают возможности охватить жизнь во всем ее многообразии и динамике, дать массы, а не личность, дать событие в его развитии, а не в одномоментной вырезке.

Буржуазное искусство расчитано на удовлетворение индивидуальных потребностей, оно производится художниками-кустарями для немногочисленной группы, классово-господствующей [1], а в то же время в недрах самого буржуазного общества вырастает новый потребитель искусства — пролетариат и близкие к нему мелкобуржуазные группы, которые требуют себе тоже искусства, искусства нового, искусства масс, движения,

[1] Искусство молодой революционной буржуазии, которое отвечает в период ее борьбы с феодализмом потребностям всех угнетенных групп, естественно, не включается в эту формулировку.

организованности, соответственно его мировоззрению. Уже недостаточно лубков и олеографий, которыми награждались они до сих пор. И вот возникает кинофильма.

Начиная с импрессионистов (по крайней мере) [1], которые, разлагая восприятие на ряд моментов, хотели вызвать этим ощущение динамики, и кончая нашим днями, между кино и живописью идет глухая, часто еще не осознанная борьба, в которой первое без труда, конечно, побивает на каждом шагу вторую.

Разница в том, что в наше время кооперация художников соединяет свои усилия для борьбы со страшным своим конкурентом. Художники целыми организациями ездят по всей СССР (АХРР) для того, чтобы „отобразить" жизнь и быт народов СССР. Но когда мы видим „Шестую часть мира" или только еще отдельные кадры „Генеральной линии" Эйзенштейна, эта попытка побить и предвосхитить кино кажется нам смешной и жалкой.

Остается один лишь путь: утверждать, что кино не искусство, что оно не имеет с живописью ничего общего или что это более низкий, дефективный вид искусства.

Вспомним, как гордо заявил Конрад Ланге: „Движущаяся фотография менее художественна, чем обыкновенная фотография. Поэтому ее следует сопоставить не с живописью или скульптурой, а с различными видами ярмарочных аттракционов, вроде панорамы, паноптикума и фокусничества". Ему вторит Бенно Рюттенауэр: „Кинематограф, как и все механическое по своей природе, в большей мере враждебен культуре, чем способствует ей". Кино осуждается с точки зрения буржуазной эстетики. Бела Балаш остроумно заметил на это, что „нельзя считать аэроплан плохим автомобилем за то, что им неудобно пользоваться на шоссейной дороге". Нельзя осуждать кино с точки зрения станковой живописи, камерного театра и прочих разновидностей буржуазного искусства, ибо кино и не предназначено для выполнения своих функций таким же способом, как это они делают.

[1] Еще до рождения кино как искусства, но уже при наличии разработки его принципов.

Несмотря на эти гордые заявления, буржуазия поспешила использовать кино в качестве могущественного идеологического орудия и во многом преуспела на этом поприще. Она же всеми силами стремилась сделать из кино подобие камерного театра, подобие станковой живописи, жалкий сколок со своего искусства. Естественно, что при таких условиях нигде в капиталистических странах кино не использовало тех возможностей, которые делают из него наиболее прогрессивный вид искусства.

Выше мы указали, что нет разницы между кино и живописью, если говорить об их художественном назначении. Они в одинаковой мере являются искусствами организации и показа видимых образов через иллюзионистическое построение этих образов на плоскости (экрана, стены, холста и т.-д.), но их сходство идет еще дальше и распространяется почти на весь комплекс их средств воздействия и приемов их организации. Если сравнить один кадр со станковой картиной, то никакой принципиальной разницы не будет.

Одинаковые формальные проблемы стоят перед ними. Разница в том, что живопись имеет краски, кино — двухцветно, картина художника — кустарна, кино — машинизировано и механизировано.

В кино, говорят нам, отсутствует цветовая характеристика, проблема цвета. Это возражение несущественно уже потому, что проблема цвета в кино рано или поздно будет разрешена. Вспомним, что гравюра тоже была двухцветной. Да даже и при настоящем кино это возражение, как увидим ниже, не играет роли. Теперь же обратимся к тем моментам кино, которые делают его прогрессивным по отношению к живописи.

В наше время все согласно утверждают, что актуальной задачей искусства является выявление диалектического понимания жизненного, общественного процесса, современного строительства и т. д. Но как диалектику общественного процесса передать в формах искусства? Какие виды и типы искусства годны для этого? Оговариваемся снова, что пока вопрос интересует нас лишь в примене-

нии к живописи и кино. Итак, о диалектике в живописи. Диалектика требует раскрытия явления во всей его многосторонности, во всех связях и „опосредствованиях", рассматривания всего в движении, развитии, практике, в конкретности (реальности) и т. д. Но как применить это все в искусстве? Может ли быть в живописи станковыми формами передано движение? Нет, мы уже говорили, что это невозможно. Никаких связей, опосредствований и многосторонности станковая картина вместить не может. Представьте себе, что, выражаясь языком теории, нужно будет совместить показ общего и частного? Скажем, нужно дать изображение вождя, но связанного с массой, так, чтоб почувствовать последнюю, чтоб она не была только фоном, но в то же время выделить и облик вождя. В кино это делается очень просто — двумя кадрами разных планов, при прохождении которых соблюдается непрерывность восприятия, и 2 момента дают не механическое, а диалектическое их соединение. В картине же можно дать массу как фон (это делается в портретах, где сзади гигантской фигуры дана масса маленьких), что ведет лишь к выделению отдельной личности, к противопоставлению ее массе, или же дать массу без выделения отдельных лиц (пример — Бродский, „Конгресс Коминтерна"). И в том и в другом случае неудовлетворительно. Плюс к этому никакого действия, движения.

Новый потребитель искусства — пролетариат — не может принять тип и формы искусства, только потому и существующие, что они выражают индивидуалистические тенденции буржуазии, ибо пролетариат коллективистичен. Возьмем, например, „бытовой жанр". Классические формы его в буржуазном искусстве — интерьер, салон или какой-нибудь уголок быта. Поскольку задачи художника ограничены показом небольших, замкнутых уголков быта, внимание устремляется на детализацию этого показа; дифференциация красочного оформления вполне этому отвечает. Форма станковой картины, ограниченная от всего своей рамой, существующая сама по себе, помимо всего окружающего, есть идеальная форма для передачи подобных уголков быта, интерьера, тоже от всего отор-

ванного и существующего вне связи с чем-либо. Наше время, напротив, выдвигает задачей художника организованный показ общественного быта в его диалектическом развертывании, ибо, планомерно организуя и связывая в единый синтез все элементы хозяйственной, общественной и всякой иной деятельности, пролетариат требует адэкватных форм и в искусстве. Лишь кинофильма в ее непрерывно-динамическом развертывании диалектически увязанных между собой сцен общественной жизни и быта может дать полную картину действительности. Благодаря этой возможности каждая деталь, каждое частное здесь органически может быть увязано с целым. Таким образом, кино не отвергает то положительное, что было достигнуто буржуазным искусством в показе индивидуального быта, деталей, но органически соединяет это с показом коллективного быта. Но если в старых коллективистических искусствах масса была всегда схематична, однообразна и абстрактна, то здесь кино, синтезируя в диалектическом единстве оба момента, достигает желаемой многосторонности и об'ективности. Ибо в прежних коллективистических искусствах индивидуум не существовал, как таковой, он был безликой частью коллектива. В искусстве буржуазном отдельный человек существует сам по себе, вне всякой связи с массой, или эта связь только негативного порядка. Но диалектическое мировоззрение пролетариата напоминает нам, что „отдельное не существует иначе, как в той связи, которая ведет к общему. Общее существует лишь в отдельном, через отдельное. Всякое отдельное есть так или иначе общее. Всякое общее есть частица, или сторона, или сущность отдельного" (Ленин, „К вопросу о диалектике"). Таким образом, здесь кино является той высшей ступенью организации и показа в и д и м о г о мира в эмоционально-акцентированных образах, которая, используя отдельные черты и приемы предыдущего развития искусств в и д и м ы х образов, дает их синтез в новой высшей фазе.

Но как отдельный человек не существует вне его связи с обществом, так и вещи, природа не существуют

вне их связи с человеком, обществом. Лишь буржуазный фетишизм делает вещи независимыми от человека, носителями, знаками человеческих отношений. В этом суть натюрморта, натюмортного подхода, где общественные, человеческие связи подмениваются вещными. Противопоставление природы человеку отрывает от человека пейзаж, точно так же, как противопоставление индивидуума обществу вызывало индивидуалистический портрет и противопоставление человека массе в картинах буржуазных художников.

Наше время требует не натюрмортности, а живой жизни, не отрывания человека от природы и вещей, а показа их взаимодействия и единства. Но станковая картина не может показать одновременно и пейзаж, и людей, и вещи в их неразрывном бытии и движении.

Лишь кино преодолевает аналитику буржуазного искусства. Таким же показом кадров, отдельных явлений в их совокупности и связи оно дает представление не только об этих отдельных явлениях, но и об их связи и развитии. Оно уничтожает пейзаж ради пейзажа, натюрморт ради натюрморта, узкая профессионализация буржуазного искусства здесь находит свой конец.

Вся сумма проявлений окружающей человека действительности воспринимается как целое, неразрывно связанное тысячами нитей и переходов. Чтобы проиллюстрировать это, достаточно сравнить одну из последних тематических выставок и соответствующую кино-картину. Что такое выставка к 10-летию Октября? Это показ суммы отдельных, изолированных от действительных связей явлений, не в их динамике, а в статике. Даже если соединить все картины в одно целое, то получится случайный набор отдельных событий, моментов, органически не увязанных, да и не могущих быть увязанными. Портреты даны сами по себе вне действий и масс, и оттого не характерны, сцены индустриального строительства превращены в натюрморты или пейзажи и т. д.. Кино может, напротив, увязать все в одно целое, ибо в нем ничто не существует само по себе, нет несвязных кадров, все движется и развивается во взаимодействии и диалектическом един-

стве, чтобы в совокупности дать представление чего-то общего.

И поскольку в кино нет любования и созерцания деталей ради них самих, бесчисленных индивидуальных впечатлений от вещей и всего видимого, постольку чисто цветовое оформление, господствовавшее в буржуазном искусстве и сделавшее из живописи гегемона искусств видимых образов, отходит здесь на второй план. Основное место занимает не любование чисто внешними эффектами, а осознание видимой связи между отдельными явлениями, не суб'ективация, а об'ективность. Вопросы организаторского построения действия, композиционной связи его отдельных моментов, показа их качеств в действии и связи выдвигают на первый план задачи формально-сюжетного построения, конструктивности. А это построение требует при показе всего многообразия видимого в лаконичных и экономных формах подчеркнуть основные характеристики, основные свойства показываемого. И если проблема цвета будет разрешена в кино, то все равно цветовое оформление фильмы не пойдет по пути цветового оформления станковой картины. Ибо задачи, стоящие перед фильмой, требуют лаконической, экономной и потому более сильной выразительности, а этого можно достичь лишь при сведении цветовой характеристики к основным тонам, основным эмоциональным ударам. Сейчас, когда кино двухцветно, оно все же прекрасно достигает цели показа видимого в его многообразии во всех оттенках, ибо вовсе не дифференцированным цветом, т.-е. передачей впечатления от внешности видимого, это достигается. И зритель вовсе не страдает от этого. Цель искусства достигается здесь другими средствами.

Осталось добавить немногое. Указывают на то, что картина дает возможности более длительного созерцания и вчувствования, иначе говоря, она дает больший простор и пищу созерцательно-пассивному подходу в искусстве. Отнюдь не собираемся спорить. Но как раз кино и ценно тем, что на активизацию общественного человека оно отвечает активизацией искусства. Оно отбрасывает уже ненужную созерцательность, вчувствование в детали ради

них самих и индивидуальных свойств манеры художника. Новое мировоззрение расширяет до необычайных пределов горизонт видимого, и для того чтобы уловить все содержание, им включаемое, необходима активизация самого восприятия. И кино не только есть порождение этих новых требований; раз будучи создано, оно само начинает углублять эту активизацию, и в этом его положительная роль как величайшего проводника диалектически-синтетического и активного подхода к действительности. Потребитель-буржуа вешает один пейзаж у себя в гостиной и может целый час созерцать его, получая известное эстетическое удовлетворение. Но если бы мы на протяжении 2.000 метров фильмы показывали один и тот же пейзаж, что, конечно, дало бы возможность уловить все его мельчайшие и несущественные детали, то кино осталось бы без зрителя. Таким образом, дело не в том, что кино не может в данном случае сделать то же, что и станковая картина, — такие возможности всегда имеются у него, — а в том, что это и не нужно новому потребителю искусства. Ему нужно то, что дает кино: в минимум времени охватить максимум содержания. Если бы он стал рассматривать каждый пейзаж по целому часу, у него нехватило бы всей жизни, чтобы охватить все многообразие действительности. Как известно, индивидуалистичность буржуа вовсе не ставит перед ним подобной задачи.

Кино наиболее совершенным образом разрешает также основную задачу массового потребления искусства. Оно не только говорит на языке коллективных образов, но и демонстрируется перед коллективом. Если для восприятия станковой картины необходима созерцательная уединенность, ибо индивидуальный язык форм ассоциируется с индивидуалистическим мировоззрением и всякое коллективное „сопереживание“ и восприятие мешает силе индивидуального переживания, то кино не мыслимо без аудитории. Было бы интересно продемонстрировать в виде опыта кино-картину одному зрителю. Мы уверены, что он был бы глубоко подавлен фактом своего одиночества. Ощущение коллективной аудитории совершенно обязательно. И здесь, таким образом, кино вполне адэкватно

коллективистическим устремлениям нашего времени. И что еще важно — кино уничтожает произведение искусства, как индивидуальную, частную собственность, оно показывается лишь коллективу, для его потребления. Все это создает условия его массового распространения. На помощь приходит техника, заменяющая изобразительное кустарничество. Кустарничество вполне обслуживало потребности в искусстве господствующих групп буржуазии. Имея возможность приобретать картины, буржуа всегда мог потреблять искусство. Не то было с массовым зрителем. Лишь изредка он попадал в музей, где похороненными оказывались произведения искусства; и вот мы видим его бегающим по музею со страстным желанием запастись художественной продукцией на срок от 1 месяца и до года. Но ведь если, скажем, искусство — отдых, то почему массовый зритель „отдыхает" раз в год, а если познание жизни, то почему он познает его случайными урывками? И когда сейчас встает проблема массового зрителя, то нужно помнить, что он требует планомерной, равномерной организации своего быта, сознания через искусство. Смешно отвечать ему предложением пробежаться раз в месяц, как на гонках, по музею, чтоб посмотреть хаотическое сборище несвязанных между собой картин, а затем поститься в течение порядочного промежутка времени. Проблема разрешена кино, которое демонстрирует сколько угодно размножаемый фильм одновременно перед многими тысячными аудиториями.

Здесь нужно было бы еще затронуть много вопросов, чтобы показать действительную связь в развитии видов и типов искусств видимых образов и доказать преемственность кино в этом плане и его прогрессивность. Но это уже в следующий раз. Вопрос поставлен нами в теоретической плоскости и только по отношению к живописи и фильме. Но при более широкой постановке должен быть принят во внимание и вопрос о производственном искусстве как организаторе коллективного быта и фото—как документации и др., и, наконец, практически о тех переходных формах, которые в наше время мыслимы, например, о фреске. Но в широко-теоретическом плане анализа

прогрессивного развития типов искусств вопрос о последней не имеет значения. Он ставится лишь практически, и в свое время мы указывали, почему это так.

Для нас важно здесь сделать тот вывод, что, как и живопись, кино есть искусство организации и показа видимых образов (то, что обычно именуется „изобразительным" искусством), и как таковое оно является высшей ступенью, новым типом развития этого искусства, уничтожающим необходимость в воспроизведении старых форм [1]. В таком случае прогрессивные художники и художественные группы должны сделать из всего этого практические выводы. То обстоятельство, что кроме принципов изобразительного искусства, кино включает и принципы театра, музыки и т. д., говорит лишь о том, что от синтеза одного вида искусства — „изобразительного" — оно переходит к синтезу всех видов искусств.

Анализ кино показывает, как мы видели, его полную адэкватность (по своим возможностям) психо-идеологическим устремлениям пролетариата. Оно „материалистично" и „диалектично". Оно является поэтому наиболее прогрессивным искусством социалистического общества; и это не случайно, что прежде всех важность его была понята не буржуазным искусствоведом, или теоретиком, а вождем пролетариата и величайшим диалектиком В. И. Лениным, который сказал А. В. Луначарскому: „Вы у нас слывете покровителем искусства, так вы должны помнить, что из всех искусств для нас важнейшее — кино".

---

[1] Хотя, конечно, мелкобуржуазные группы будут еще долго воспроизводить станковые формы. Вот почему о них тоже нужно говорить и их развитием нужно руководить, направляя их в сторону более прогрессивных форм.

ПРЕНИЯ ПО ДОКЛАДАМ

СОДЕРЖАНИЕ РЕЧИ ХУДОЖНИКА ДИЕГО РИВЕРА

Тов. Ривера остановился, главным образом, на вопросе о кино. Он согласен с тем, что технически кино дает много новых возможностей, но считает преувеличением выводы т. Михайлова. До сих пор мы наблюдали большое влияние изобразительного искусства на кино, а не наоборот. Кино не может выполнить функции живописи, так как останутся дома, в которых мы живем, и стены, нас будет окружать архитектура. И в этих зданиях и на стенах мы можем и будем располагать определенные цветовые композиции, т.-е. картины. Кино нам всегда показывает один последовательный, отрезанный кусок времени. Хорошая картина (живопись), наоборот, включает в себя одновременно и пространство и время, — она их концентрирует. Тов. Ривера, остановившись далее на ряде моментов исторического развития живописи и соглашаясь с т. Михайловым в том, что индивидуалистическое потребление искусства должно быть изжито, приходит к заключению, что в дальнейшем мы придем к фреске, которая нужна рабочему и на которой должно воспитываться поколение будущих живописцев.

ВЫСТУПЛЕНИЕ П. КИСЕЛИСА

Товарищи, здесь, в стенах Коммунистической Академии мы должны восполнить тот пробел, тот разрыв, который получился между художниками и теоретиками, критиками и искусствоведами. Если мы этого не сделаем, то та болезнь, которая стала развиваться, будет прогрессировать. Если художника можно упрекать в консерватизме, в недостаточной энергии при осуществлении лозунга культурной революции, лозунга, выдвинутого

коммунистической партией и всей советской общественностью, то наших теоретиков, а особенно наших критиков и так называемых искусствоведов необходимо свести с небес на землю. Тем более это досадно, что туда попадают некоторые товарищи партийцы. И если здесь дело дойдет до упреков, то я больше всего буду делать упреки именно этим товарищам, потому что они забыли основное положение Владимира Ильича, что надо уметь в данных условиях, с данными средствами строить социализм.

Какие основные задачи перед нами стоят при осуществлении лозунга культурной революции в области изобразительного искусства? Я думаю, что их можно сформулировать очень коротко. Первое — полученную нами от старого капиталистического строя технику, со всеми ее полезными достижениями подчинить нашим классовым целям, использовать ее в борьбе сегодняшнего дня, в борьбе за общий культурный под'ем рабоче-крестьянских масс. Второе положение сводится к тому, что элементы старой культуры, мешающие этому под'ему, должны быть вычеркнуты из жизни, сданы в архив истории, в чьих бы руках они ни находились. Таким образом, я выдвигаю в качестве исходного положения то, что весь предстоящий период должен быть обращен на проработку проблем новых форм и средств художественного языка. Если искусство является одним из тех инструментов, при помощи которого мы участвуем в строительстве социализма, то на работников, владеющих этим инструментом, и на их попытки мы должны обратить сугубое внимание. Стало быть, кроме школ должны быть созданы условия для экспериментально-практической работы художника, с одной стороны, и условия для переподготовки и усовершенствования кадров работников изоискусств, с другой.

Я считаю, что при самом скромном подходе, при самых скромных требованиях, мы должны зафиксировать все-таки не менее 10 пунктов, которые определяют элементы, из которых формируется художник, и условия, необходимые для отправления его функций.

Мы не должны забывать, что деятельность профессионала-художника, это такая деятельность, которая требует, кроме внешних, материальных, технических условий, ряда других, чисто физико-биологических условий. Первое: природная предрасположенность художника как индивидуума в данном случае к развитию зрительного восприятия. Второе: способность к сочетанию сложных условных рефлексов. Третье: социально-классовая сущность мировоззрения. Четвертое: для правильного развития творческой работы художника нужно, чтобы художник был поставлен в условия, при которых он мог бы легче определить свое мировоззрение и свое отношение к окружающему. Дальше, определение рода искусства как средства воздействия на зрителя. Дальше, опыт, мастерство для преодоления технических трудностей. Я позволю себе усомниться в том, что товарищи, которые выступали здесь, имеют достаточное представление о том, каким образом художнику приходится преодолевать технические трудности. Дальше, общий культурный уровень художника как гражданина. Все художники во всех обществах могут этим гордиться? Далеко еще не все. Делается ли в этом направлении что-нибудь, в частности нашими товарищами искусствоведами? Ничего. Затем — особенно — материальные бытовые условия творческой работы художника. Позвольте указать, на то что, если мы посмотрим по нашему союзу художников, то увидим, что в среднем художник имеет 60—62% того, что получает мало-мальски квалифицированный рабочий. Этого, дорогие товарищи-искусствоведы, вы не учитываете при вашей критике. Дальше, девятое. Художественная критика нужна? Нужна художественная критика, но критика, направляющая и обостряющая внимание художника как производителя организующих ценностей. Дальше, научно-исследовательский аппарат, его содействие.

Если мы, товарищи, посмотрим по этим 10 скромным пунктам, если расшифруем современное искусство, если каждый из суровых жестоких критиков посмотрит на отдельные художественные группы, на каждого художника в отдельности, я думаю, что они увидят, что условия

работы художника очень тяжелы, и вряд ли тогда у них повернется язык на слишком требовательную критику.

Еще два слова. Как же искусство будет у нас развиваться? В первые годы революции, гражданской войны нам нужно было одно искусство — агитационное. И здесь наше искусство имеет очень большие завоевания. Дальше потребовалось украшение книг. Малые завоевания? Большие завоевания. Мы гордимся своими достижениями перед всей западной буржуазной, богатой, капиталистической Европой. Но дальше и это оказывается недостаточным. Мне хотелось бы обратить внимание тех товарищей-теоретиков, которые серьезно и глубоко подходят к этому вопросу, чтобы они не сделали ошибки. Боязнь, что ими будет допущена ошибка, у меня сейчас начинает отходить, потому что, очевидно, эти товарищи были раньше под влиянием тех, кто сегодня отсутствует в этом зале. Я говорю, во всяком случае о т. Маца, который, очевидно, находился под некоторым влиянием, от которого очень легко, как марксист, отделался. Правда, он тут не новое говорил, он говорил то, что АХРР'ом написано еще 6 лет назад, он говорил о том, что искусство должно поднимать чувства, мысли и волю широких рабоче-крестьянских масс (Маца: „Это Ленин говорил!"). Нового тут нет. Владимир Ильич даже в эпоху гражданской войны, в эпоху напряженной борьбы, нашел минуту, в которую он сумел сформулировать эту мысль. И я надеюсь, мы все надеемся на то, что наши теоретики не попадут на тот скользкий путь, на который попали в первые годы революции наши товарищи, руководившие в наших правительственных государственных органах делом изобразительного искусства, которые попали в руки теоретиков, проповедовавших беспредметное искусство. Я вижу, что Д. П. Штеренберг улыбается. Он вспомнил, что в 1920—21 гг. он сказал — время реализма в картинах умерло, искусство будущего — беспредметно. Правда, это было в 1920—21 гг., а тепер Давид Петрович — председатель общества станковистов (смех, аплодисменты).

(Штеренберг—Я никогда этого не говорил, я не мог этого вам говорить в то время, как я сам делал предметные вещи.)

Киселис.—Товарищи, мне память не изменяет. Я считаю, что Давид Петрович в настоящее время стоит на совершенно правильном пути. Я не могу этого не приветствовать, потому что человек, против которого шел АХРР, против политики которого, против тактики которого АХРР, вырос и развился, принял теперь метод АХРР'а и не просто принял его. Я приветствую его за то, что он серьезно и глубоко работает над проблемой материала, над проблемой формы. Таких товарищей, которые глубоко и серьезно над этими проблемами работают, у нас немного. Мы должны этим товарищам отдать должную дань. Переменчивость стиля ОСТ'а в том, что его отдельные работники идут по пути нашему, по пути АХРР, в том, что в их числе и Давид Петрович, в этом я не вижу ничего дурного.

Почему возник этот стиль? Это диалектически вполне закономерно. Тов. Бухарин говорит, что наша внутренняя ритмика требует возможно более коротких промежутков между сменами явлений, ибо темп жизни совершенно другой. Ясно, что язык Тургенева, как бы он ни был прекрасен, если им будет сейчас кто-нибудь пользоваться, окажется совершенно никуда негодным. Но лаконизм — это еще не все. То, что мы сейчас наблюдаем, это есть шаг от фрески к живописи. И мы не далеки уже от того момента, когда целый ряд товарищей остовцев, таких товарищей, как Дейнека, Пименов и др., перейдут к живописи.

Конечно, фресковая живопись будет играть большую роль, может быть, не меньшую роль, чем станковая картина. Пожалуй, спорить об этом не приходится. Но что станковая картина будет жить, это тоже факт, ибо без станковой картины не будет фресковой живописи, потому что первая есть дрожжи всей живописи, ибо пролетариат не откажется от живописи, потому что только через посредство живописи можно сильно действовать на

разум, на волю, потому что только живопись дает полноту эмоциональных переживаний.

Дальше П. Киселис подробно говорил о том, что надо обратить внимание на то, что наш искусствоведческий аппарат оторван от масс, наш искусствоведческий аппарат, в частности ГАХН, всячески пытается отгородиться, забаррикадироваться. Протаскиваются явно контрреволюционные вещи на выставке ОХР'а того же Курилко, где изображается отрубленная рука, рекомендуются произведения Савельева, в то время как от него откалываются красноармейцы, не отмечаются никем такие вещи, как „Наша смена" Милютина, где пионеры представлены в виде нищих. Не обращено внимание на то обстоятельство, что, например, последние достижения французской живописи мы не можем изучать, потому что они распылены. „Они находятся в двух местах. Это недопустимое явление. Может быть тут просто-напросто оберегается неприкосновенность картин бывшего собрания Морозова и бывшего собрания Щукина. Почему в конце концов все эти картины разбиты, распылены для всех тех, кто желает их изучить? Эта система нам только мешает удачно использовать все достижения, все остатки старой буржуазной культуры, а без этого мы не сможем сделать следующего шага вперед".

Тов. Киселис закончил свое выступление следующими словами:

„Если мы хотим дружно работать, если вы, товарищи искусствоведы, хотите нам помочь, то давайте работать сплоченным фронтом, близко с художником-производственником. Давайте вашу критику, честную, строгую критику. Ваша критика должна быть направляющей, обостряющей внимание художника, производителя организующих ценностей. В этом мы сейчас очень нуждаемся. Вот та задача, которая стоит сейчас перед вами, и если вы, товарищи искусствоведы и критики, этого сейчас не сделаете, то оправдания вам не будет."

ВЫСТУПЛЕНИЕ ХУД. П. ТИХОМИРОВА

Мне кажется, что участие художников на данном совещании носит слишком случайный характер, и цель и форма сотрудничества художников очень неясны и для самих устроителей этих собраний. Мы, повидимому, находимся здесь в качестве, главным образом, поучаемого элемента. Я считаю, что это неправильно и что наше участие должно носить более организованный активный характер. Но, поскольку мы присутствуем здесь в качестве таких „поучаемых" (хотя мне кажется сомнительным, что мы сможем много полезного для себя извлечь), я постараюсь в своем выступлении больше отмечать положительные стороны в тех докладах, которые здесь имели место, чем останавливаться на их отрицательных сторонах.

Самым положительным, самым стержневым докладом из всех, которые имели здесь место, по-моему является доклад т. Маца. Относительно прочих докладов нужно сказать, что часть их уже была опровергнута другими оппонентами По существу доклад т. Маца нам близок. В отношении анализа ЛЕФ'а и отрицания ЛЕФ'а т. Маца подошел к проблеме солидно и по-марксистски. В этом смысле дискуссия дает положительные и четкие результаты. Но дальше в том же докладе т. Маца мы видим черты, которые показывают, что за кажущейся четкостью и ясностью, за кажущимся признанием станковой картины стоит нечто другое. В докладе т. Маца мы находим следующие слова: „потребность в изобразительной документации действительности (т.-е. условно АХРР'овском, бытовом жанризме, реализме), где эта документация выявлена в форме подчеркнутой сюжетности, — явление вполне закономерное для всех периодов, когда класс борется за завоевание власти или противится новому классу. Класс использует искусство, чтобы доказать свою классовую правоту. Пролетариат также нуждается в изобразительной документации своих исторических подвигов, ему нужны и портреты вождей и портреты героев.

С этой точки зрения т. Маца, повидимому, приветствует — вернее, должен был бы приветствовать — на 100%

возвращение АХРР'а к формам жанрового, бытового натурализма. Казалось бы, на этом можно было остановиться, но дальше следует некоторое „но", которое опровергает весь доклад; „но", которое скрывает нападение на станковую картину, „но", против которого я и думаю главным образом возражать.

Тов. Маца говорит, что эту роль художественной документации раньше не могла выполнять фотография, не могло выполнять кино, а в настоящее время мы имеем эти технические средства, которые якобы вполне заменяют документацию художественно-изобразительным способом. Это основное положение доклада т. Маца, которое он может выдвинуть против АХРР'а, против реализма АХРР'овского типа вообще. Все наши искусствоведы в настоящее время работают по линии, главным образом, социологического метода (Голоса: „К сожалению!" Смех). К сожалению? Нет. К сожалению, они понимают его уже своих, например, немецких коллег, Гаузенштейна, скажем. Они совершенно оставляют в стороне формальный анализ. Я не являюсь сторонником формального метода. Но я полагаю, что результаты, которые достигнуты описательными работами формального метода, должны быть использованы, как материал, подлежащий освещению и проработке с социологической точки зрения. Эту точку зрения на одном из диспутов высказал, между прочим, и т. Бухарин. Мне кажется, что учет работы формалистов (я имею в виду Фолля, Беренсона, Вельфлина и, разумеется, прежде всего Гильдебрандта) сразу сделал бы невозможной ту постановку вопроса, какая здесь имела место, — о замене живописи фотографией, о замене фотографией реалистического изобразительного искусства.

Мы имеем как раз сейчас громадную, итоговую выставку „10 лет советской фотографии". Тут мы реально имеем возможность сравнить результаты социального воздействия обоих способов изображения. Пойдите на нее и на выставку АХРР, и вы сразу же увидите колоссальную разницу. В то время как выставка советской фотографии пустует, наша Х переполнена. Вот, то-

варищи, простой элементарный факт, который говорит не в пользу выдвинутого здесь положения и над которым социолог должен задуматься. Я думаю, что если бы в данном случае было налицо более глубокое понимание того, что такое форма в изобразительном искусстве, то самой постановки вопроса не могло бы быть. Я не могу здесь за недостатком времени останавливаться на методах воздействия фотографии и художественного образа, но я должен сказать, что образ, даже самый примитивный образ каменного века, уже представляет собой некую организацию зрительных ощущений, волнующе и длительно воздействующую на психику зрителя; некоторый более сложный, более спаянный, сильнее воздействующий комплекс. Всякое изображение, это — организованное и поэтому организующее целое, которого не может создать механическая работа фотооб'ектива. Архитектонический упорядочивающий момент всякого художественного изображения является весьма существенным, и мимо него пройти нельзя. То же явление мы имеем и в других отраслях искусства. Возьмите литературу. Конечно, мы имеем в этой отрасли слова также целый ряд, так сказать, фото-методов. Мы можем удержать живое слово действительности стенографией, граммофоном, но никто не вздумает граммофоном и стенографией заменить язык романов, повестей, диалог драмы и т. д. Это никому не придет в голову. Эти вещи лежат в разных областях. В пластике мы имеем то же самое. С этой точки зрения, для искусствоведов, для социолога, искусствоведа в особенности является безграмотным подменять художественный образ фотографией.

Дальше бросается в глаза нелепость проповеди фотосторонниками именно активной переработки видимого. Если вы проповедуете фото, если вы его защищаете против картины, вы должны быть больше сторонниками Бродского, чем мы. В то же самое время вы проповедуете фреску, наиболее статический, проработанный образ, наиболее полярный и фотографии и кинематографу. Это ведь совершенная неувязка. Очень существенным для нашей дискуссии было бы внесение большего дове-

рия и внимания к нашей работе. Тогда не проходили бы мимо ряда фактов, которые можно документально установить, но которых не хотят видеть. Например, товарищи говорят, что в настоящее время художниками не делается ничего в смысле коллективной проработки содержания их работ. Это, товарищи, неправда, в этом отношении делается много, и это новый момент как раз в искусстве СССР. Дальше вы говорите, что на наших выставках нет единого стержня. Это неправда. В этом отношении АХРР'овские выставки тематически более организованы, чем какие бы то ни было у нас или на Западе. На 10 АХРР'овских выставках многое было сделано в этом направлении. Художники брали большие ряды связанных между собою эпизодов, при чем при разработке эпизодов гражданской войны художники вступали в общение с участниками событий. Эта проработка шла коллективно. Затем вы говорите, что ничего не делается для изучения массового зрителя. Это опять-таки неверно. Громадный опыт Третьяковской галлереи, наш АХРР'овский опыт, опыт РОСТ'а говорят обратное. У меня создается впечатление, что остается масса фактов, которых не хотят видеть. Заканчивая, я должен отметить, что отправной точкой целого ряда докладов является то, что все движение искусства, вся оценка искусства анализируется, исходя из его содержания. Эта точка зрения была провозглашена опять-таки впервые АХРР'ом. Вы должны признать, что за эти годы сами стали отчасти ахрровцами.

ВЫСТУПЛЕНИЕ Р. АБИХА

Я, как видно, своим выступлением попаду совершенно не в план дискуссии, наметившийся по докладу, потому что те прения, которые тут развернулись, не касались поставленной задачи. Я позволю себе нарушить этот порядок и перейти к существу основного для меня тезиса доклада т. Маца.

В пятом параграфе его тезисов сказано ясно и просто:

„Наши дни ставят перед искусством вопрос о расширении своих прежних задач—не только пассивно отображать пролетарскую действительность, но, главным образом, быть активным участником переворота всей психо-идеологии политически уже подготовленных широких масс трудящихся".

Дальше, в шестом тезисе идет целый ряд практических предложений относительно осуществления этого пятого тезиса.

На пятом тезисе, который я целиком разделяю, я буду базировать свое выступление и, исходя из него, формулировать свои предложения.

Прежде чем перейти к существу, я должен сделать одно общее замечание: мне кажется. что т. Маца правильно очертил задачи, правильно очертил цель, но эта цель поставлена слишком далеко от сегодняшнего дня. Практические предложения его не полны, а частичны и не актуальны. Снаряд его доклада, пущенный в далеко поставленную цель из-за стен Комакадемии, создает большое „мертвое пространство".

В это мертвое пространство попадают те самые миллионы рабочих зрителей и десятки миллионов крестьян, на которых должны воздействовать наши художественные произведения и о которых „упоминали" все выступавшие.

Прежде всего мы должны установить—каково расположение сил. Из установления расположения сил уже будут вытекать задачи.

Первое, что нужно отметить, это масса. Как обстоит дело с массой? Мы имеем только отдельных лиц, одиночек, которые приобщены к искусству.

Потребность в искусстве есть? Есть. В чем она выражается?

Она выражается в том, что рыночные, лубочные картинки на Сухаревке и у часовни иверской богоматери покупаются самым широким образом, покупаются по 50 коп., а некоторые даже по 2 руб. 50 коп. Есть уже хорошие художники, которые начали работать на рынок.

Дальше,—художник связан с массой? Он знает, чего требует современность? (Возгласы: „Не знает", „Знает".) Я должен ответить представителям АХРР'а, что АХРР тоже недостаточно хорошо знает. Мы можем констатировать оторванность художника от активной жизни. Он не знает, на кого и на что он работает.

Наконец,—третий момент. Критика не выполняет своих посреднических функций,—а занимается „критикой для критики", с одной стороны, а с другой — жречеством.

Из сказанного, по-моему, вытекают следующие положения: первое—нам нужно не в лозунгах, а в действительности приобщить массу к искусству, т.-е. провести поголовную грамотность. Это прежде всего. Это условие, которое Ленин считал основным для культурной революции, должно быть особенно строго учтено в настоящий момент, когда мы стоим на подступах к культурной революции.

Одна капиталистическая фирма, которая хотела найти и закрепить за собой китайский рынок для сбыта керосина, широко опубликовала, что дарит каждому желающему китайцу лампу и шесть фунтов керосина. Китайцы бросили лучины и взяли лампы. После того, как даровые шесть фунтов керосина выгорели, они начали покупать керосин сами. Художники должны сделать то же самое: они должны суметь показать свою картину с тем, чтобы массы возымели вкус к подлинным произведениям искусства. Этим самым будет вытеснен лубок, увеличенная фотография и все то прочее, что шокирует теперь товарищей, говорящих о том, что масса отстала, что она ничего не понимает и т. д. и т. д.

Второе, если рабочие, крестьяне, мещане и прочие покупают у иверских ворот „картинку", если они эту „продукцию" вешают у себя на стене, то, стало быть, эта потребность определяет, что станковая картина должна существовать и без нее на долгий период не обойтись. Она должна будет существовать для того, чтобы служить тем задачам, которые поставлены в пятом тезисе.

Третье—художник должен выйти из скорлупы своей мастерской, влиться в жизнь и узнать своего потребителя. Он должен знать уровень его вкусов и язык красок, понятный потребителю.

Четвертое. Критики-искусствоведы должны спуститься со своих „критических" высот и вместе с художниками изучать запросы современного зрителя. Критик должен передавать художнику суммированные, обработанные отзывы зрителей, указывать недостатки и пути их преодоления. С другой стороны, обязанностью критиков должно быть руководство критическим восприятием зрителей.

Наконец, последнее и самое главное. Художник (и критик) должен признать себя не „служителем искусства", а служителем общества. Если работники искусств признают это, тогда они будут знать, как нужно действовать. Тогда они в соответствии с хорошими декларациями сделают нужные организационные выводы.

Конкретные организационные выводы должны заключаться в том, чтобы: 1) перестать склонять лозунг „искусство в массы", а реализовать его через клубы, и не только путем росписи клубов, общественных зданий и т. д., а путем перенесения туда выставок, которые сейчас уже утратили всякое значение в центре города. Пусть трудовые, неискушенные зрители узнают хотя бы то, что у нас есть.

2) Говоря о росписи клубов и общественных зданий, нужно прежде всего выяснить вопрос, как мы это будем делать. Имея в виду проводить эту работу в контакте с зрителями, нужно дать им возможность через выставки-передвижки станковых картин познакомиться с живописной грамотой.

3) Художники должны, используя личное, живое общение с зрителем через выставки, устанавливать, какими средствами, каким образом можно воздействовать на зрителя, каким языком с ним лучше всего разговаривать,— и тогда художник прекрасно выполнит свою задачу.

Еще один момент в этом вопросе—это дифференциация искусства. Я считаю, что нельзя говорить об искусстве в общем (на масс). Нужна дифференциация „для рабочих",

„ для крестьян", „для интеллигентов". Нельзя при наличии единой цели, одними и теми же средствами воздействовать одинаково успешно на зрителей различных социальных групп и культурных уровней. Смешно говорить о том, что одно и то же произведение с одинаковым успехом может воздействовать как на неграмотного человека, который вчера пришел из деревни, так и на интеллигента. Значит, необходима дифференциация. В этом отношении прекрасным примером может служить Ленин, который умел, оставаясь всегда убежденно-принципиальным, избирать форму, обеспечивавшую успех поставленной цели. Он всегда знал, *для кого* предназначена та или иная работа—для крестьянина или ученого. В соответствии с этим он избирал „форму"—язык.

Критика. Я уже говорил о ее задачах. Практически критики должны найти контакт как с зрителем, так и с художником: с первым—через выставки и изучение письменных отзывов зрителей (анкеты, книги отзывов и т. д.); со вторым—через участие в работах и жизни обществ художников, скульпторов и т. д. Наконец, жить не историей, а сегодняшним днем, смотря в завтра.

5) Я предвижу, что охранители высокого искусства сейчас же тревожно поставят вопрос: „не хвостизм ли это?" Я, лично отвечаю—нет! Не хвостизм, а трезвый учет. Если художники усвоят и проникнуться грандиозными задачами, которые ставит перед ними эпоха социалистического (а следовательно—культурного) строительства, сблизятся с широкими массами трудящихся, найдут через исследовательскую работу наиболее понятный и действительный для массового зрителя язык формы — они дадут в итоге социально полезные вещи, достигнут поставленной пятым тезисом цели и выполнят свой социальный долг.

Это выше формы.

ВЫСТУПЛЕНИЕ ХУД. Ф. БОГОРОДСКОГО.

Я позволю себе считать доклад т. Маца достаточно наивным. Он является пройденным этапом. Он выдвигает лозунги, связанные с производственным искусством,

которые мы уже выбрасывали в период от 1918 г. до 1923/24 г. Теперь мы ставим вопрос не о выбрасывании лозунгов, а об организационных мероприятиях по реализации этих лозунгов. В настоящее время мы полагаем, что это дело исключительно организационное и что ряд организаций, в том числе и МГСПС, должны заняться в плановом порядке разрешением клубных проблем, увеличив для этого прежде всего сметы культотделов. С улучшением материальной базы нашей страны этот клубный вопрос, несомненно, быстрее разрешится. Художники же к клубной работе подготовлены и только ждут на этот счет реальных возможностей.

Я буду говорить не об этом, а о том, что нас интересует — о картине и ее задачах. Я полагаю, что картина является особо-сильным организующим фактором своего класса, и отрицать эту роль картины и ее классовую сущность может только антисоветский деятель. Все средства хороши, если они оправдывают цель. Я полагаю, что классово разрешенная картина достигает своих нужных для класса целей, организующих целей. И мы видим, что жизненность станковой живописи подтверждается ростом пролетарского, нового потребителя, посещающего в огромной массе хотя бы выставки АХРР'а. Сравнивая посещаемость театров и художественных выставок, необходимо привести несколько цифр, подтверждающих общий интерес к изо-искусству. Театр МГСПС за один месяц пропускает в лучшем случае 20 тысяч зрителей; выставка же АХРР за месяц пропустила 65 тысяч человек, при чем состав выставочных зрителей АХРР'а адэкватен по своему классовому содержанию с посетителями МГСПС. Картина „Октябрь", стоившая почти миллион рублей, прошла в Совкино только две недели, собрав 15 тысяч зрителей, между тем как выставка АХРР, стоившая 150 тысяч рублей, за эти две недели собрала 30 тысяч зрителей. Дальше: посещаемость 8-й выставки АХРР'а равна 100.000, т.-е. почти равна посещаемости Большого театра за полсезона. При чем выставка функционировала у нас летом. Надо знать, кроме того, что выставки АХРР бывают передвижными, и число зрителей увеличивается

колоссально. Тов. Михайлов говорит, что выставки посещаются редко, почти раз в год. Это чепуха. Я сам бываю в театре меньше, чем десять раз в году, а рабочий бывает три раза. Мы станковую картину, действительно, смотрим, может быть, столько же раз в году, и этого почти достаточно, так как мы потом восстанавливаем ее в памяти по репродукции. При чем необходимо помнить, что одну и ту же постановку в театре смотреть невозможно по несколько раз, между тем как рабочие на выставку ходят по несколько раз смотреть одну и ту же понравившуюся им картину.

Необходимо перестать видеть в нашем рабочем и крестьянском потребителе ту самую „серую скотинку", нюхавшую бумажные цветочки на комодике, которую себе представляет т. Курелла и ему подобные. Я считаю, что это неверный подход к нашему потребителю. Наш потребитель из этого серого положения уже вырос. На это указывает то, что АХРР выпустил за этот год 5 миллионов портретов Ленина по 5 коп. для распространения в деревне, при чем эти портреты разошлись полностью вместе с художественными лубками, которые так охотно приобретаются крестьянством.

Теперь относительно наших посредников, проводящих художественную продукцию в эти самые массы. Здесь вопрос идет о нашей критике и об искусствоведах. Мы наблюдаем колоссальный отрыв искусствоведов и от производства и от рынка. Организует ли наша критика восприятие нового потребителя? Конечно, нет. Больше того, она затрудняет нашу работу по линии наиболее сильного и активного воздействия на массу. Наши критики в своих оценках исходят из суб'ективных вкусовых ощущений, не имея определенных марксистских критериев. Вместо того, чтобы подойти ближе к художнику-производственнику с рядом конкретных советов, — наша критика берет художника на прицел и бьет по нему издали, как из пулемета.

В этом разрыве между критикой и производственником мы наблюдаем нарастание глубоких противоречий. Некоторые критики идут по пути выбрасывания только

одних левых лозунгов, как, в частности, это делает т. Курелла. Вот он, например, писал весь этот год великолепные статьи, очень полезные статьи, которые мы все — художники — чрезвычайно остро воспринимали. Надо отдать должное т. Курелла — он вел четкую политику. И вот недавно появляется в „Рабочей Москве" статья т. Курелла, где он говорит о десятой выставке АХРР'а. Все было очень хорошо, в этой статье были прекрасные фразы и красивые слова. Но интересно следующее: он пишет, что единственным художником на всей выставке, у которого имеется верный подход к пролетарскому искусству, у которого имеются элементы пролетарского искусства, классового искусства, является Петров-Водкин. А затем еще Дейнека. Насчет Дейнека я еще согласен, что у него имеется на 5 процентов пролетарского искусства, но насчет Петрова-Водкина надо сказать, что он является типичным буржуазным художником, воспринимающим нашу революцию в порядке романтической абстракции, это художник — без всякой классовой сущности, его революция — это „революция в белых перчатках", в его произведениях мы находим ярко выраженный голый мистицизм. И вот т. Курелла относительно этого художника написал, что он является представителем пролетарского искусства, обрисовав его прекрасными левыми фразами. Здесь мы видим лицо нашей критики: абстракция, формализм — и только. Но как дело коснулось конкретных примеров — т. Курелла оказался бездарным.

Довольно этой субъективности, довольно этой критики и вашим и нашим. Нам нужны новые советские Стасовы, верно определяющие классовую роль искусства, направляющие наших художников по линии служения делу пролетарской культуры. Эти Стасовы организуют рынок, сумеют организовать и наших художников. Наш художник ищет давно этого революционного организатора.

Теперь позвольте мне, „неграмотному человеку", закончить свои слова предложением. Я считаю, что мы этими словопрениями дела не двинем. Необходимо внушить всем, и в первую очередь нашим искусствоведам, ту мысль, что пора уже художников считать специали-

стами своего дела. А у нас до сих пор было наоборот: специалистами считались искусствоведы, критики, а художники — так себе, шпана. Так, товарищи, вопроса ставить нельзя. Мы — художники, производители таких же культурных ценностей, как и инженер, архитектор и т. д., словом, как все специалисты в других областях. Задачи критики заключаются в том, чтобы вскрыть ту или другую сущность нашей продукции на рынке, показать ее потребителю, раскрыть ему глаза на нее. Я должен сказать, что понимать картину — это значит — понимать ее классовую сущность, ее положительные стороны, хотя бы и формального порядка.

Я кончаю конкретным предложением. Оно сводится к тому, чтобы методически содействовать организации восприятия потребителей новых культурных ценностей, направлению продукции на рынок, улавливать потребности рабочего зрителя и помочь утолить его жажду в изо-искусстве. Вот в чем должны заключаться задачи наших искусствоведов, которые желают помочь нашему классовому искусству, помочь той самой культуре, которая лежит в основе всякого искусства, и изобразительного искусства в частности.

ВЫСТУПЛЕНИЕ ХУД. Г. РЯЖСКОГО.

Тов. Маца в своем докладе поставил целый ряд вопросов общего порядка. Вот на этих моментах, в силу того, что других материалов нет, и приходится остановиться. Прежде всего для меня не совсем понятно туманное определение „конструктивное искусство“. Тов. Маца, исходя из закона преемственности искусства, находит предпосылки последнего в эпохе крупного индустриального развития финансового капитала. Из этого он делает выводы о какой-то конструктивности изобразительного искусства, которое должно в порядке преемственности перейти, как камень, в здание пролетарского классового искусства. Эти моменты меня интересуют, потому что я их считаю нераскрытыми в достаточной степени, и пусть т. Маца мне ответит в своем заключительном

слове, что он под этим понимает. Теперь перейду ко второму моменту его определений, к вопросу о пассивном отражении и переходе к коллективному изображению. Я считаю, что т. Маца делает ошибку в формулировке самого этого положения. Ошибка т. Маца заключается в том, что он упускает то обстоятельство, что в сфере искусства пассивного отражения вообще, как правило, быть не может, за исключением разве некоторых моментов исключительно формального порядка. Может быть только или созвучие того или иного класса художественному произведению или несозвучие. Этот момент как раз и говорит за то, что неправильна установка т. Маца, что приводит к ошибкам и в последующих его рассуждениях.

Я считаю, что у нас спор идет не о картине, графике или фреске, а об идеологии, о сути самого искусства. Очевидно, что конгломерат образов, воплощенный в определенную форму изо-искусства, стремится раскрыть психоидеологию социальных групп. Надо иметь в виду здесь не только рабочих и крестьян, но и группы противоположные, — и этого вы не забывайте. Не забывайте, что мы живем в эпоху переходную. Значит, показ некоторых моментов, как то: раскрытие зла, коренящегося в социально-противоположных классовых группах, нам необходимо сделать. Например, я художник, меня трудно упрекнуть в том, что я чужд рабочему классу. Тем не менее я считаю, что целый год, проведенный мною над разработкой образа новой женщины, женщины, которая впервые за все время человеческой истории начинает приобретать право на жизнь в смысле своего социального значения наравне с мужчиной, принес мне большую пользу. Разве эти моменты, хотя бы момент формирования новой женщины, не наблюдаются в жизни? Наблюдаются. И художник должен эти моменты правильно выражать в форме произведений искусств. Разве это не самое лучшее, что может показать изобразительное искусство, даже в области станковой картины? Конечно, да. В этом отношении задача изобразительного искусства чрезвычайно актуальна. Данное т. Маца определение совершенно нам не нужно — оно совершенно в корне неправильно.

Вопрос т. Маца ставится таким образом: как, где и чем может художник проявить свое актуальное воздействие в области изобразительного искусства? Надо сказать, что он отвечает только на вопрос — где. Но что касается вопросов „чем и как", то никто на эти вопросы никакого ответа не дал. Нам говорят и в докладе и в содокладах, что группа производственников оформляет клуб, быт. Но забывают, что одно дело — сказать, а другое дело — сделать какие-то практические выводы. Ведь это все моменты организационные. В отношении организации мы видим поражающую пассивность государства. У нас организованы в области искусства театр, кино, литература, имеются соответствующие руководящие и планирующие органы: Совкино, театральное управление и т. д. Имеются ли органы, которые могли бы планировать и руководить изобразительным искусством? Нет. А вместе с тем мы в конце концов, как марксисты, совершенно определенно знаем, что эти моменты играют почти что решающую роль. Вы думаете, случаен рост изобразительного искусства за последний год? Конечно, нет. Он вызван целым рядом моментов экономического порядка, материального порядка, которые имели место в этом году, он вызван целым рядом социальных заказов, специальных заказов — Совнаркома и Реввоенсовета. Выставки Совнаркома и Реввоенсовета как раз и являются тем фактором, который поднял изобразительное искусство. Это совершенно ясно.

Тов. Маца совершенно правильно подчеркивает момент учебы художника, его интеллектуального роста. Нас поражает неграмотность художников, которая царит в области понимания таких простых вещей, которые теперь знает даже пионер. Такое явление у нас наблюдается чрезвычайно часто. Оно говорит о том, что художник оторван от окружающей его жизни. И это, несомненно, является большим тормозом не только для старых художников, но и для молодых. Таким образом, перед нами стоит задача воспитания и образования этих художников, в особенности молодых, окончивших ВХУТЕМАС.

Перехожу к выводам. В связи с тем, что актуальные задачи художника поставлены в настоящий момент гораздо шире и глубже, чем это имело место года 4—5 назад, в связи с этим необходимо выдвинуть несколько вопросов. Прежде всего необходимо поставить вопрос относительно организации экономической базы, организации руководства и планирования изо-искусства. Это — во-первых. Во-вторых, необходима четкая и органическая установка относительно идеологической роли рабочего класса и связи его с соратником в классовой борьбе — крестьянством. Изобразительное искусство и его представители имеют в этом отношении чрезвычайно большое значение, ибо сейчас у нас уже достаточно оформилась физиономия художника. Дело в том, что сейчас сидеть между двумя стульями нельзя. Это сейчас уже неудобно. Пора уже художнику сказать себе, что он по эту сторону баррикады, и никаких гвоздей. Этот пункт имеет чрезвычайно актуальное значение в смысле продвижения изобразительного искусства в нашей советской стране.

Затем третий момент, который касается не столько художников, сколько искусствоведов и теоретиков искусства. Это энергичная проработка наиболее актуальных вопросов марксо-ленинского понимания изобразительного искусства, и в первую очередь анализ искусства эпохи пролетарской революции с целью извлечения из него наиболее созвучных классовой идеологии пролетариата форм изобразительного искусства. Это — третье.

Эти моменты, я считаю, будут первым камнем для построения здания нового искусства рабочего класса уже потому, что только таким образом можно реорганизовать искусство, способное помочь рабочему классу в том деле, которое он делает, — в борьбе с капиталом и в борьбе за строительство социализма.

ВЫСТУПЛЕНИЕ ХУД. Д. ШТЕРЕНБЕРГА

Товарищи, вопрос, который здесь поставлен, чрезвычайно серьезный и имеет для нашей художественной культуры большое значение. До настоящего времени мы имеем фактически постоянные столкновения отдельных группо-

вых художественных течений, при чем эти групповые художественные течения сталкивались где-то внизу в своей работе. Все дискуссионные работы, которые были проделаны за это время, недостаточно были развиты, недостаточно были учтены для того, чтобы можно было из этого сделать целый ряд выводов и притти к какому-нибудь решению. Партийная резолюция по вопросам литературы совершенно определенно говорит, что в настоящий момент вопросы искусства еще находятся в такой стадии, что партия считает необходимым, чтобы существовал целый ряд течений. На основе работы этих течений партия, разумеется, выберет то из них, которое она будет считать более важным и необходимым с точки зрения пролетариата, борьба которого еще не закончилась у нас, а тем более на Западе. Следовательно, подходить сейчас к вопросу так, как здесь подходят некоторые товарищи, недопустимо, все равно, сидели ли бы на этой стороне милые моему сердцу остовцы или ахрровцы. Та кампания, которая здесь поднимается злонамеренными выкриками, которые раздаются по каждому слову критики, она именно и говорит: „не тронь меня, потому что я боюсь". Чего вы боитесь? Мы очень рады всякому выступлению критики, откуда бы оно ни исходило, даже от самих высокопоставленных лиц; наоборот, я просил бы даже этих высокопоставленных лиц критиковать нас возможно больше, а не ограничиваться только одними хорошими словами. Когда нас те или другие товарищи критикуют, то мы за это, как художники, должны быть только благодарны по двум причинам. Во-первых, если мы чувствуем, что критика несостоятельна, если мы чувствуем, что мы правы, то мы считаем, что критик ошибся, и совершенно спокойны, своей работой докажем критику его ошибки. Во всяком случае, если идет честная работа критической мысли и художественного творчества, то этот вопрос не может волновать ни критика, ни художника. Если же, во-вторых, критик правильно указывает нам на наши недостатки, то как бы это ни было больно, потому что каждый художник ведь очень любит свою работу, то все-таки, прислушиваясь к критике, мы на ней учимся и пони-

маем, как воспринимается зрителем наша работа. Именно посредством этих разговоров и указаний мы научаемся осознавать наши дефекты. Я считаю, что критика, как она поставлена сейчас здесь, является чрезвычайно интересной, все равно, относится ли она к АХРР'у, ОСТ'у и т. д. Все равно, как бы сильно ни критиковали, но если критика правильна, критика по существу, то она нужна. Я считаю, что и в дальнейшем, если партия действительно хочет выяснить этот вопрос, она без всяких волнений, не боясь затронуть тот или иной престиж, того или другого работника искусств, поставит этот вопрос совершенно спокойно и его разрешит. Таким образом, мы сможем выяснить вопрос, который давно уже назрел и требует разрешения, гораздо проще,—вопрос нашей художественной жизни,—о том, какое искусство нужно для пролетариата. Касаясь вопроса по существу, мне приходится сказать прежде всего, что нам с самого начала надо отказаться от целого ряда пустых разговоров о ненадобности живописи и пользе кино. Мы имеем в лице живописи большую культурную ценность, от которой мы не можем отказаться, тем более, что мы все время ощущаем влияние этого рода искусства и на другие искусства. Следовательно, нет никакой надобности отказаться от этого искусства, ибо мы в таком случае подрубили бы тот сук, на котором сидим и на котором в известной степени сидят и кинематограф и литература, непосредственно связанные с изобразительным искусством. Кто не знает течений в литературе, которые непосредственно связаны с зрительно-красочными восприятиями! Если мы обратимся к кинематографу, то целый ряд его работ укажет влияние живописи в композиции кадра, здесь уже говорилось о том, что живопись фактически содержит в себе элементы времени и пространства в одном явлении, потому что скачущую лошадь, заснятую даже моментально, вы будете представлять себе не как скачущую, а как висящую, в то время как картина, изображающая ту же скачущую лошадь, будет давать нам представление о целом ряде движений. Этого факта выбросить нельзя. Но я бы не хотел долго говорить об этом, потому что это азбучная истина.

Что же касается самого ведения здесь диспута, то я должен сказать, что я не согласен с Кацманом и Богородским, которые говорят, что тут встал вопрос о необходимости кому-то очистить место, и в силу этого некоторые товарищи решили совершенно отрицать станковое искусство. Я должен сказать, что надо это понимать так, что вместо того, чтобы нас кормили плохой художественной пищей, нам необходима хорошая картина, отражающая настоящую человеческую жизнь, отражающая моменты современности, но так как этого нет, то вместо того, чтобы воевать за хорошую картину, проще всего от нее отказаться, — так некоторые рассуждают. Я могу рассматривать такого рода теории, как боязнь трудностей, как боязнь борьбы. В силу этой боязни люди отказываются от станковой картины и выдвигают лозунг о замене изобразительного искусства кинематографом, фотографией и т. д. Что касается тех счетов, которые тут сводятся отдельными лицами с отдельными товарищами, то я должен сказать, что меня они в очень малой степени интересуют. Говоря относительно доклада т. Маца, прежде всего, приходится отбросить все эти личные счеты, имевшие здесь место, и нужно сказать следующее. Надо серьезно подойти к поставленному на обсуждение вопросу. Надо решить вопрос о том, каким образом живописный образ, как таковой, влияет на психику масс. И только тогда можно будет говорить относительно того, что нужно, чтобы картина была выразительной, действующей на рядового зрителя, потому что все разговоры о понятности и непонятности опрокидываются вверх дном, как только вы внимательно присмотритесь к тому, что понимают рабочий и крестьянин, когда вы присмотритесь к народному творчеству или к тому, что делают отдельные художники из пролетария. По этой линии работа еще настоящим образом не проделана. Это — с одной стороны. С другой стороны, существуют целые художественные группы: Общество Московских Художников, Об-во Четырех Искусств, Общество Станковистов, которые четыре года тому назад послали в ЦК ВКП (б) записку о том, что все они со-

гласны работать под руководством коммунистического штаба, по указаниям партии.

Уже два года остальные художественные группировки, насчитывающие целый ряд мастеров, добиваются работы в виде федерации непосредственно под руководством партии. И все-таки до сих пор у нас нет федерации. Почему? Потому что АХРР этого не хочет. Если бы организационный вопрос был разрешен, то стоял бы исключительно вопрос о целом ряде художественных группировок, которые должны выполнить одно и то же задание партии и советской общественности. И тогда можно было бы совершенно определенно и точно выяснить, кто отвечает и кто не отвечает этим заданиям.

Когда наступит равноправие, когда не будет такого положения, при котором одни привлечены, а другие не привлечены к работе, тогда будет видно, кто действительно работает на пользу культуры и социалистического строительства. Тогда вопрос будет итти уже о той или другой художественной формальной платформе, занимаемой теми или другими художниками, а вовсе уже не будет разговора о группировках, или, как я бы сказал, о группировочных инстинктах. Вопрос станет исключительно на классовую точку зрения, и тогда можно будет определить, кто из художников помогает строить, а кто не помогает. Что же касается настоящего времени, то сейчас этот вопрос вырешить по всем линиям нашего искусства нельзя. Если художники хотят добиться дружественной критики, то они именно должны прислушаться к этой критике, которая имеет место здесь. Товарищи, здесь сидящие, думают, что это не так, они сейчас готовы меня обвинить во всяких страшных вещах. Но мы этого не боимся, мы к этому привыкли, это неоднократно уже повторялось, и поэтому уже потеряло свою остроту; теперь это никого больше не пугает. Поэтому я совершенно конкретно и ясно скажу, что мы сейчас будем говорить с вами на одном языке. Мы будем защищать картину, настоящую картину. Что же касается отмеченных критикой наших недочетов, то мы за них не будем относиться к критике враждебно, ибо они относятся

не к нам лично, а к нашим работам, и с помощью указаний критиков мы сможем более плодотворно продолжать нашу творческую работу по линии культурной революции.

СОДЕРЖАНИЕ РЕЧИ СКУЛЬПТ. С. ТАВАСИЕВА

Тов. Тавасиев, говорит: „Одно дело,—ставить все проблемы искусства, а другое дело, когда переходят к групповым интересам. Мы пока что пришли к некоторым выводам, а именно: что нам нужно иметь всю художественную культуру, а не отдельные кусочки этой художественной культуры".

Далее: „если мы говорим, что нужно подойти к широкому потребителю от имени советского государства, то ведь нет ни одного художника, который бы не спекулировал. Все клянутся и божутся от имени этого потребителя. Но спросите у каждого художника, как он подошел к этому вопросу. Я имею основание сказать, что пожалуй никто искренне и хорошо не подошел и не хотел подойти. И в этом отношении я основное обвинение отношу к искусствоведам. Я считаю, что это было их прямое и непосредственное назначение, — правильно учесть то, что мы имеем, а не искать теперь то, с чего надо начинать. Но, к сожалению, они не потрудились и отстали настолько, что занимаются гаданием и по сей день. Я говорю это с полным сознанием и с полной ответственностью того, что я говорю. Художникам трудно подойти к таким вопросам; это не их назначение последовательно исторически изучать всю культуру своего потребителя. Как бы то ни было, но искусствовед должен отметить, что мы имеем и что без Маркса и Ленина нам обойтись нельзя. Это они поняли". На изо-искусство надо смотреть, как на средство, как на орудие борьбы. Вместе с тем совершенно очевидно, что художник не может остаться в стороне от того, что происходит. Но может ли быть переделан любой из старых художников? „Я сегодня был на выставке ОХР'а.

Это хорошая выставка, там есть прекрасные, лучшие мастера. Там есть, например, Филиппов, который известен не только у нас, но и за границей. Он мастер, каких мало. Но если вы меня спросите, может ли этот Филиппов быть принятым в вуз, то я должен ответить, что ни в коем случае. Он по натуре анархист, он неспособен придерживаться никаких норм, укладываться в какие-нибудь рамки. Такого человека мы переделать не в состоянии. Наконец, если мы разберем все художественные группировки, то мы натолкнемся на ряд художников, являющихся очень большими мастерами, но которые по сегодняшний день гордятся тем, что они ни одного революционного сюжета не выполнили и до гробовой доски своей не выполнят".

Тов. Тавасиев кончил свою речь следующими словами: „И здесь в научном учреждении нельзя остановиться на точке зрения художника, а надо все время со здоровой критикой относиться к тому, что происходит, и серьезно заняться изучением художественных произведений, а также и того, чем живут массы, и только после этого подойти к разрешению тех проблем, которые перед нами стоят".

ВЫСТУПЛЕНИЕ АРХИТ. МОРДВИНОВА

Товарищи, я хочу сказать пару слов об архитектуре. В прошлый раз вы слышали здесь выступление архитектора Гинзбурга — конструктивиста. Прежде чем говорить об этом выступлении, мне хочется познакомить наше собрание с теми течениями, которые имеются у нас в архитектуре. Между прочим, это и для художников небезынтересно, потому что тут можно провести известную параллель.

Дело в том, что у нас имеются еще и до сих пор эклектические остатки прошлого. Сюда входит архитектурное течение, которое обычно пользуется той эстетической привеской, о которой в прошлый раз говорил т. Гинзбург. Эта эклектика сказывается в различных стилях, украшенчестве и т. п. вещах. Если бы к этому

течению подойти с точки зрения социологического анализа, то в нем можно было бы вскрыть социальные корни, ведущие к торгово-промышленной буржуазии. Вся психика и идеология этого класса отразились в этой эклектике.

Затем у нас имеются развившиеся уже после революции архитектурные течения; это — формализм и конструктивизм. Формализм представляет собой течение, которое, в сущности говоря, не разрывая окончательно с эклектикой, ставит перед собой самостоятельную проблему — создание новой формы архитектуры. Надо отметить, что формализм, это — такое течение, которое в основу берет только форму, и берет ее в разрезе каких-то лабораторных исканий. Оно означает уход от конструкции, от содержания в архитектуре и поэтому несколько однобоко решает вопрос. Такой фетишизм отвлеченной формы является специфическим для мелкобуржуазных настроений.

Наконец, последнее течение, это — конструктивизм, представителем которого является т. Гинзбург. Здесь мы имеем обратную сторону формализма, обратную сторону медали, где все внимание сосредоточивается на одной плоскости, именно на конструкции, при чем конструктивисты в конечном итоге в своей теории, которую они предлагают, приходят к отрицанию искусства, к отрицанию архитектуры как искусства, к замене искусства архитектуры инженерией. В конце концов, их рассуждения сводятся к тому, что вот, скажем, машина, сконструированная инженером, который вовсе не задавался никакими эстетическими задачами, в конце концов, красива. По этому же методу надо строить и здания. Это очень характерно для определенного слоя технической интеллигенции, которая впала в известный фетишизм машины.

Вот примерно три течения, которые имеют место в нашей действительности. Нужно сказать, что я здесь выступаю от имени всех тех, кто не согласен с этими течениями. Мы считаем, что сейчас надо ставить ударение на содержательности в искусстве, и мы ставим вопрос о содержании в архитектуре.

В прошлый раз Гинзбург указал, что цель архитектуры, это, — он ее конкретно формулировал, — это — утилитарное назначение вещи, — и указывал на то, что архитектура нас окружает повседневно, он забыл, что архитектура как искусство является идеологическим моментом, что она отражает психологию определенной социальной группы, определенных социальных кругов и производит эмоциональное воздействие.

Дальше, архитектор Гинзбург говорит так: „мы, современные архитектора, ставим вопрос о создании социального конденсатора — архитектуры". Но это пустая фраза. Что значит „социальный конденсатор"? В конце концов, вся наша живопись, архитектура является социальным конденсатором? Классовую подоплеку этого социального конденсатора он указывает? Сказать „социальный конденсатор", но не включить в него то, что понимается под этим социальным конденсатором, это значит сказать пустую фразу. Наша архитектура, наши архитектурные группировки представляют собою социальные группировки. Бесклассового искусства у нас нет и бесклассовой архитектуры тоже нет. И мы ставим вопрос о том, что голый конструктивизм, сводящий свою архитектурную теорию к инженерии, отрицающий эмоциональное воздействие замысла художника, архитектора, является вредной и неправильной точкой зрения. Мы считаем, что искусство — в данном случае архитектура (так же, как и живопись)—должно быть насыщено всеми теми эмоциями, всеми переживаниями, которые несет в себе рабочий класс. Здесь архитектура так же, как и живопись, упирается только в одну эту проблему. Все споры между организациями — ахрровцами, остовцами и т. д. сводятся к единой этой проблеме. Если взять, например, молодого рабочего, который испытал фронтовую жизнь и строил сам революцию, то для него вопроса о содержании не может быть. Он знает, что такое содержание, в нем содержание уже есть, ему надо знать, какими средствами выражать это содержание, дать содержательную картину. Другое дело для старых художников, которые не шли нога в ногу с революцией, не жили жизнью рабочего

класса. Для них, ушедших в формальные искания, для них надо поставить вопрос о содержании, потому что, прежде чем создавать картину, надо знать, что выражать в этой картине, на какие эмоциональные запросы ответить. Тут перед нами в архитектуре встает неожиданно коренной вопрос: как ориентироваться. Нужно честно и прямо сказать, что только тот художник, который жизнь свою отдает за жизнь рабочего класса, который живет с ним единой жизнью, глазами рабочего смотрит на мир, участвует в борьбе, волнуется его радостями и страдает его страданиями, — только тот художник и архитектор может действительно дать эмоциональный заряд, который заразит рабочего. Только это основное в искусстве, и мы говорим, что в архитектуре основное, это — эмоциональное содержание. Мы должны создавать такие клубы, которые действительно по своему эмоциональному воздействию были бы рычагом социализма, которые могли бы организовывать волю рабочего, его волю к борьбе, к творчеству, к строительству социализма. Вот основная задача архитектуры как искусства. Вот какая проблема стоит перед нами, перед архитекторами. Поэтому мы считаем, что от прошлой культуры мы должны взять все хорошее; мастерство, технику, инженерию, должны взять все это, переварить в котле нашей молодежи и органически спаять утилитарное назначение вещи и ее эмоциональное содержание. И только тогда произведения архитектуры будут действительно являться тем, что в современный момент нужно.

Тут приходится отметить еще такую особенность, что вот, если бы создался коллектив художников с единой такой мыслью, волей и устремлением, — этот коллектив мог бы создать действительно клубы, о которых говорил т. Маца, дворцы культуры, где превосходные, содержательные фрески, картины, скульптура, монументальная архитектура, — все это вместе взятое, являлось бы действительно тем искусством, которое нужно сейчас рабочему классу, которое имело бы громадное влияние на его волю, на его чувство, на его разум, на социалистическое строительство. К этому искусству мы и идем, товарищи.

ИЗ РЕЧИ ХУД. ТООТА

Товарищи, я хотел бы сказать несколько слов о массовом искусстве. Я буду говорить об этом, потому что имею некоторый практический опыт в этой области. На XV партийном с'езде был выдвинут вопрос о поднятии культурного уровня масс. Поднятие культурного уровня масс необходимо для того, чтобы строить социализм. Если в пределах этого вопроса поставить задачи искусства, то, очевидно, что задачи искусства оказывают непосредственное влияние на успехи социалистического строительства. Из этого мы можем сделать вывод, что в данный момент искусство ни в коем случае не может быть самоцелью, оно должно содействовать поднятию культуры масс и социалистическому строительству. Если это так, то совершенно очевидно, что прежде всего должны развиваться или сильнее действовать, те отрасли изобразительного искусства, которые могут непосредственно влиять на поднятие культурного уровня широких масс. И это будут те отрасли изо-искусства, которые могут свои произведения размножать, т.-е. производственное искусство. Это не означает переоценки той или другой отрасли искусств, а означает необходимость перехода к таким новым формам, которые наше искусство могут превратить в массовое искусство в самом глубоком смысле этого понятия.

Это для художника означает, что он должен давать свое искусство организованно, что он должен давать как раз именно то, что непосредственно связано с ходом социалистического строительства.

Затем я хотел бы указать еще на один момент. Если вы думаете, что выставка как фактор привлечения масс нас в данный момент удовлетворяет на все 100%, то вы ошибаетесь. Число 30.000, которое посещает какую-нибудь выставку, — это, конечно, очень большое число, но я думаю, что это капля в море. Было бы хорошо, если хотя бы весь авангард рабочего класса посещал эти выставки, но я думаю, что даже и он не посещает их. А между тем мы ставим вопрос не только об одном авангарде, — это было неверно, — а мы ставим

вопрос о всем рабочем классе в целом. Наиболее широкой формой вовлечения рабочих масс в художественное творчество являются пролетарские праздники, где несколько сот тысяч рабочих активно творят и совместно действуют для того, чтобы организовать эти массовые празднества. В этой работе участвуют не только 30.000 человек в качестве пассивных зрителей, которые только наслаждаются зрелищем, — хотя, конечно, иногда бывает и так, — но они творят и совместно действуют с нами, с художниками. Художественная организация массовых праздников есть путь к тому, чтобы пассивно-зрительскую массу превратить в активно-творческую и чтобы положить начало коллективному творчеству масс. И как раз поэтому досадно, что художественным оформлением массовых праздников пока ни одно художественное общество не занимается, а занимаются им только отдельные художники. Художники должны организованно и планово подойти к этому вопросу, разрешение которого в очень значительной мере подвинет вперед дело осуществления нашего основного лозунга — искусство в массы.

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОЕ СЛОВО А. МИХАЙЛОВА

Товарищи, мне бы хотелось прежде всего отметить, что я, может быть, поступил несколько неправильно, поставив доклад в сугубо теоретической плоскости, но мой доклад нужно рассматривать как проработку одного вопроса, увязанного с общей темой диспута и выступлениями других докладчиков. Я, учитывая это, в конце своего доклада указал, что имею в виду и фреску, и фотографию, и другие виды изо-искусства, им тоже дается определенное место, но, очевидно, эти слова не были восприняты, потому что я получил много возражений, которые как раз игнорировали это упоминание.

Я хочу остановиться пока несколько на вопросе о кино.

Вопрос мною ставится только о станковой картине и фильме. Я не утверждаю, что все свойства станковой картины и все моменты бытия этой станковой картины, ее организующие моменты, бытовые моменты возьмет на себя кино, оно возьмет на себя только некоторые. Я вполне понимаю товарищей, которые выступают и говорят: „позвольте, ведь кино нет в каждой квартире“; — выдвигают пункт о производственном искусстве и т. д. Я хочу сразу отвести от себя обвинение, что, исключая станковую картину, я тем самым отрицаю изобразительное искусство как фактор, который организует, что будто бы я отвергаю вообще всякое изобразительное искусство, которое статически документирует определенные события, организует психику, быт, организует массы, и т. д. Поэтому я не могу принять на свой счет очень многие возражения, которые тут были, поскольку они не учитывали того, что я сказал в докладе.

Я остановлюсь прежде всего на аргументации моих оппонентов. Тов. Ривера утверждает, что кино не может

быть в повседневном быту, забывая о выдвигаемых мною фото, производственном искусстве и т. д. Тов. Киселис утверждал, что только живопись дает полноту эмоциональных ощущений, что тоже не верно. Некоторые утверждают, что станковая картина психологична, а кино только техническое явление и не психологично. Товарищи, я думаю, вы не станете требовать от меня, чтобы я доказывал вздорность того, что кино только техническое явление, что в кино нет никакого содержания, что кино явление не идеологического, не психологического порядка, потому что в данное время это совершенно ненужно и излишне. Я перехожу поэтому к вопросу о станковой картине и фреске.

Основное в возражениях — это то, что прекрасно в последнее время сформулировал Луначарский и, — может быть вы уже читали, — сегодня еще раз после Луначарского написала Рогинская в своей статье в „Известиях". Я хочу остановиться на их аргументах, потому что обычно против этих аргументов приходится спорить, и они высказывались и моими оппонентами. Я беру статью Луначарского „Выставка в честь Красной армии", помещенную в „Известиях" от 24 марта.

Он говорит:

„Конечно, верно, что рядом со станковой картиной не только при законченном социализме, но, вероятно, и у нас вместе с ростом нашего строительства, развернется стенная живопись во всех ее формах".

„Конечно, монументальная картина как часть стены, это — в высшей степени важная задача, ни в чем не уступающая задаче создать станковый шедевр".

Дальше идут те аргументы, с которыми мне придется сегодня иметь дело.

„Но зачем возвеличивать одно и принижать другое?"

„Останутся частные жилища людей, которые вместе с социализмом будут все больше и больше богатеть. Эти частные жилища будут украшаться картинами, и нет никакой необходимости, чтобы эти картины были встав-

лены в стену, потому что, вероятно, не раз человеку захочется их и переменить".

Вот это есть основной аргумент, который повторяет т. Рогинская и который повторяли все выступавшие против меня. Основной аргумент тот, что при социализме останутся частные квартиры, что при социализме люди будут богатеть и что при социализме люди будут тащить в свои квартиры все, что попадется, в том числе и картины. Я недавно слышал о выступлении одного художника, который говорил: „сейчас не покупают станковые картины, покупателей нет, но ничего: мы идем к социализму, у нас будет денег много, а пока мы будем писать больше картин. И потом их будут покупать в рассрочку". Будем подготовлять картины для социализма за 100 лет вперед!... Это очень характерное явление.

(Киселис: Заснять все это на киноленту.)

Я приведу также пару слов из сегодняшней статьи Рогинской. Тут вначале говорится о том, что в настоящее время станковая картина будто бы ведет очень большую борьбу по преодолению формализма, что она сейчас из замкнутого круга выходит на широкую социальную арену, что в этом ей нужна известная помощь и что сейчас нужно ее поддерживать тем более, что как раз в настоящее время на нее ведется нападение. Это основной тезис, при чем говорится так:

„При этом против станковой картины выпускается целый лес отравленных стрел. Вся сила их яда в утверждении, что в свете (какое выражение! *А. М.*) марксизма станковая живопись представляется формой, присущей буржуазному обществу и обреченной на отмирание" и т. д.

Автор старается доказать обратное. Вот все эти аргументы. Но прежде всего насчет того, насколько при социализме люди будут богатеть, как они будут строить свои частные жилища, сколько они туда будут вешать станковых картин. Нельзя же говорить о социализме в таком несколько окарикатуренном виде, нельзя же думать, что при социализме будут только эти индивидуальные жилища, будут люди, которые в эти индивидуальные жи-

лища все тащат, все там собирают, все время непрерывно богатеют. Когда мы имеем в виду социализм, мы говорим о каком-то новом, активном человеке, о коллективном быте, о новых формах быта, о новых формах жизни. И когда вопрос сводится опять к замкнутому жилищу, к стене, которую человек будет, очевидно, во все времена своего домашнего быта созерцать, то это, простите, карикатура на социализм.

Таким образом вопросы ставить нельзя.

Все остальные аргументы идут по этой же линии.

И вот, возвращаясь к моим оппонентам, я хотел бы их несколько успокоить. Я уже в докладе сделал примечание, что мы отнюдь не говорим, будто станковая живопись должна сейчас умереть. Мы утверждаем, что она будет отмирать по мере приближения именно к социалистическому обществу, она будет отмирать медленно, и этот процесс отмирания имеет свое оправдание не только в том, что станковая картина являлась и является индивидуальной принадлежностью, что она кустарна, а в том, что эта станковая картина не удовлетворяет нас по возможностям своего содержания, т.-е. по возможному вмещению известного психологического комплекса, известного рода переживаний. Я это старался показать в своем докладе и думаю, что показал достаточно убедительно, потому что против этого пункта никто не возражал. Мы говорим, что нельзя в рамках станковой картины дать диалектический образ современности в ее динамике, нельзя активизировать эту современность через такую форму искусства. Это утверждение никем здесь не было опровергнуто, оно и не может быть опровергнуто.

Почему же мы от станковой картины обращаемся к фреске? Мы обращаемся к фреске потому, что мы думаем, — и мы можем это всегда доказать, — что у фрески, как определенного принципа, определенного типа искусства (а не только как у технического приема), есть некоторые относительно прогрессивные моменты по сравнению со станковой живописью, особенно в наше время. Какие же это моменты? Во-первых, на фреске можно повествовательно развернуть сюжет, она приблизительно отвечает на-

шему стремлению дать не только один момент события, один факт, но дать факты в их развитии. Соответственно этому самая форма фрески совершенно иная, нежели форма станковой картины. Я указывал уже, что задачей станковой картины было отображение одного только факта, одного момента, одного замкнутого явления, это явление не воспринималось в его логической и диалектической связи с другими, а как нечто замкнутое, само себе довлеющее. Но для нас самое важное сейчас (это нам подсказывает наше материалистическое мировоззрение) охватить все многообразие происходящего в действительности. А раз содержание усложняется, нужны совершенно иные формы, формы более лаконичные, более рациональные, более сконцентрированные для того, чтобы возможно большее число людей было сильнее заражено этими образами. В наше время уже невозможно себе представить, чтобы человек, который будет подходить к искусству активно, мог рассматривать какой-нибудь натюрморт по 5 часов. Ему действительно нужно дать многообразие, известную связь. Фреска может дать это скорее, чем станковая картина.

Второй аргумент тот, что фреска, до известной степени, разрешает вопрос о массовом использовании искусства. Если вы берете станковую картину, то помимо того, что в ней только один момент, она представляет частную собственность. В музее эти станковые картины между собой не увязаны, они не дают вам никакой полноты переживаний, не дают никаких цельных образов. Если же вы возьмете фреску, если эта фреска будет украшать стены какого-нибудь клуба, здания, то здесь будет возможность развернуть последовательно, многомоментно развитие известного события, дать известную связь, здесь образы будут гораздо ближе, гораздо понятнее. Конечно, не нужно думать, как думают некоторые реставраторы, что мы хотим перенести готовые штампы когда-то бывшей фрески и эти штампы законсервировать.

Наконец, я могу привести вам один дополнительный аргумент, который мог бы играть решающую роль. Мы

все время говорим в этой аудитории об искусстве. Но вот, скажем, в Москве в год бывает десяток выставок, сколько человек их посещает? Ну, АХРР посчастливилось. У них прошло 100.000, а все-таки на многомиллионное население — это мало. Сейчас очень остро стоит вопрос о связи, о смычке с деревней. Если мы применим это к фронту искусства, то получится, что...

Киселис. Фрески писать надо.

Курелла. Правильно.

Михайлов. В деревне нет никакого искусства, за исключением росписи в церквах. А этими росписями господствующая группа феодальной эпохи, — прекрасно учитывая то, что коллективу нужно дать понятные ему образы, что коллективу нужно дать понятные им формы, — организовывала сознание этого коллектива в желательном для себя направлении. Так вот в каждой деревне мы что имеем? Мы имеем только росписи в церквах. Вы думаете, что крестьяне не смотрят на эти образы, на эти росписи, нет, очень смотрят. Искусство там тоже выполняет свою роль, является проводником каких-то идей, оно тоже заражает этого крестьянина, но заражает чуждыми нам образами. Может быть, вместо всех разговоров лучше было бы поставить острее и глубже вопрос относительно продвижения искусства в деревню, ибо я утверждаю, что деревенская роспись, может быть, гораздо больше значит, чем несколько выставок, которые здесь в Москве проводятся. У нас сейчас эта работа рассчитывается на несколько десятков лет; работа по хозяйственному культурному переустройству деревни — у нас основной лозунг, который будет действительным и 10 и 20 лет. И вот, если вы, художники, какой-нибудь клуб или церковь, превращенный в клуб,— я надеюсь, что скоро все церкви будут превращены в клубы, — если вы, этот клуб распишите, если вы будете в образах давать значительное содержание, если крестьянин, который будет приходить в этот клуб, все время будет видеть перед собой эти образы, — я скажу, что это будет, действительно, большое дело, потому что в течение, может быть, нескольких лет эти образы будут воздей-

ствовать на крестьянскую массу. Вот действительно дело, которое нужно начать. Мы не говорим, что хотим фреску перетащить на тысячу лет, но мы учитываем наши конкретные особенности, фактическое содержание нашей эпохи и говорим, что в течение 10—15 лет фреска, может быть, будет прогрессивнее станковой картины и в этой фреске нужно дать образы, основные лозунги нашего времени, о которых я говорил и которые являются вовсе не мимолетными, а рассчитаны на длительное время.

В фреске мы можем передать более значительно эти образы, это содержание и те идеи, которые мы хотим передать нашим крестьянам, нашим рабочим. Но все это невозможно, если дело будет заключаться только в том, в чем оно заключалось до сих пор. А до сих пор оно заключалось в том, что разные художественные направления с узко-профессиональной точки зрения спорили между собой, при чем они выступали в большинстве случаев в спорах друг с другом, как продавцы своих картин. Когда кто-нибудь из выступавших критиков указывал на какие-нибудь недостатки, они расценивали это как известный урон покупательной стоимости их картин и начинали с точки зрения своих узких профессиональных интересов против этого протестовать. Этого как раз не нужно. Нам необходима организация всех художников вокруг какого-то ядра, вокруг какого-то крупного центра, который даст организационную линию, который даст известные директивные указания для совместной работы художников по приближению искусства к массам, но уже действительному приближению, а не на словах только.

Вот в этом, я думаю, заключалась цель постановки нашего диспута, и если эта цель до известной степени была достигнута, то это уже представляет ценный положительный факт.

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОЕ СЛОВО И. МАЦА

Товарищи, я не буду останавливаться на отдельных мелких вопросах, не буду отвечать на все возражения, а поставлю вопрос в принципиальном разрезе.

Что здесь перед нами прошло за эти 4 вечера? Я должен сказать,— об этом говорили и другие товарищи,— что здесь произошел целый ряд недоразумений.

Первое из этих недоразумений то, что наше выступление, нашу инициативу обсуждать теоретические вопросы искусства совместно с художниками приняли как проявление вражды. Почти все оппоненты говорили о том, что в наших выступлениях будто бы имеет место стремление дискредитировать изо-искусство, „картину", стремление дискредитировать АХРР и т. д. Это, конечно, недоразумение, которое произошло, может быть, потому, что некоторые тт. не поняли нашей постановки вопроса. Если бы судить по выступлениям Богородского, Кацмана и др., то я мог бы заявить о том, что здесь происходила „травля", „дискредитация" критики и работников теории искусства. Но дело не в этом.

Что я выдвигал в своем докладе? Я исходил в своем докладе из того, что нельзя свести проблему современного искусства к проблеме станкового искусства и только. Я говорил о том, что произошло на прошлой дискуссии в Центральном Доме Рабиса, на диспуте в Музее Художественной культуры и т. д. Все диспуты сводились к тому, что, с одной стороны, утверждали, что станковая картина не нужна, что она умерла, что ее социальная роль равна роли водки, и т. д., с другой же стороны, утверждали, что фреска, станковая живопись живет и будет жить до бесконечности. Мне в своем докладе хотелось этого избежать, но я должен сказать, что, хотя у нас спор не обострился до такой степени,

как это имело место там, мое пожелание о том, чтобы не сузить проблемы, не было принято.

Мы доказывали, что для того, чтобы сделать искусство массовым, что является основной задачей, надо искать другие пути, кроме станковой картины, кроме выставок. Мы указывали эти пути, говорили здесь о клубах, о художественном оформлении революционных праздников, говорили о роли художника в оформлении домашнего быта, говорили об искусстве в производстве, о кино, фреске и т. д., т.-е. мы выдвигали целый ряд проблем, которые органически, — мы это подчеркивали, — связаны между собой. А вместо этого нас поняли таким образом, что мы убиваем станковую картину, что мы выдвигаем кино п р о т и в станковой картины и заменяем ее кино. Один из оппонентов, выражая свою мысль образно, сказал, что мы хотим отнять у крестьянина плуг и вместо плуга навязываем ему трактор, с которым он не умеет обращаться. Но мы не „отнимаем плуга“ и не навязываем трактора, а показываем, что есть „плуг“, но есть и „трактор“. Продемонстрируем „трактор“. А решение того вопроса — чем будет пользоваться крестьянин, плугом или трактором, зависит от тех возможностей, которые отличают трактор от плуга. Вот чем этот вопрос решается. Я знаю, конечно, что этот вопрос будет решаться не сразу. Пройдет определенное, может быть, даже длительное время, пока „трактор“ постепенно выживет „плуг“. То же самое будет происходить и у нас в области искусства — более прогрессивные виды искусства будут вытеснять менее прогрессивные. Об этом можно говорить совершенно спокойно, не впадая в панику, не заявляя: „как это так? Ведь вы убиваете станковую картину!“ Нет, мы не убиваем станковой картины. Я говорил, что если у нас имеется потребность в картинах, если в самом деле рабочие покупают на Сухаревке плохие картины, которые никакого отношения к нашему мировоззрению не имеют, то мы должны из этого сделать соответствующий вывод и заявить, что нужно пока еще давать картины, давать вместо этих плохих хорошие дешевые картины, изобра-

жающие классовую борьбу и могущие быть средствами идеологического перевоспитания масс. Все это я говорил, и против этого возражать как будто не приходится.

Дальше — в докладах мы подчеркивали, что проблемы современного искусства, это — не вопросы техники, это не вопросы формы, не вопросы организации, а в первую очередь это — вопросы идеологии, вопросы социальной функции искусства. Это было положено в основу моего доклада. Об этом говорили и остальные товарищи, но как-то это достаточно не воспринималось. Здесь говорили о том, что давайте нам, мол, художникам, экономическую базу, и все будет в порядке. А я уверен, что если мы будем давать художникам по 2.000 рублей в месяц, все равно ничего не выйдет, потому что вопрос тут не в организации, а вопрос в первую очередь об идеологии.

Еще один вопрос. Одним из тезисов моего доклада был тот, что в наше время меняется не только стиль, ни и т и п искусства, и когда я говорил о конструктивном искусстве, — о нем я еще буду говорить дальше, — я, следовательно, говорил не о конструктивистическом стиле или о конструктивистической картине, это было бы нелепо, а говорил о типе.

Теперь я перейду к отдельным вопросам. Возьму сначала группу АХРР'а, потому что больше всего говорилось от имени АХРР'а и об АХРР'е. Здесь говорилось о том, что мы травим АХРР. Товарищи, я против этого категорически возражаю, мы АХРР не травим, травить не собирались и травить не будем. Но я считаю, что критиковать АХРР и нужно и должно. (Б о г о р о д с к и й: „Просим, просим".) Пожалуйста, мы можем исполнить ваше желание, т. Богородский. Мы этим уже занимались два года назад, когда ставили специальный доклад об АХРР'е.

В последнем номере журнала „Революция и Культура" имеется статья, подписанная 60 художниками из АХРР'а. Статья кончается очень характерными для групповой психологии словами: „мы дождемся своей критики". Товарищи, я уверяю вас, что вы никогда не дождетесь с в о е й критики. Правда, вы можете найти себе

какого-нибудь человека, который будет о вас писать так, как вы ему скажете, но потом, я уверен в этом, вы заявите: „да это же не критик, это только технический работник." Вы своей критики не дождетесь. (Богородский: „Дождемся своей классовой критики".) Разве мы, группа критиков и искусствоведов, можем сказать, что мы добьемся, что мы дождемся своего искусства. Нет, мы этого не можем сказать, потому что, когда мы говорим об искусстве, мы говорим об искусстве класса, и мы возражаем против того, чтобы любая из имеющихся у нас группировок, могла претендовать на то, что она является единственным исполнителем воли класса в области искусства. На это никто никому пока еще не дал права. Такое право на руководящую роль надо завоевать трудом, фактической работой — как это говорилось в резолюции ЦК о литературной политике.

Я приведу еще один пример. Здесь говорили о том, что т. Маца два года тому назад стоял под враждебным влиянием, а теперь от этого ушел и приблизился к АХРР'у. То, что в его докладе хорошо — это АХРР'овское. То, что в ОСТ'е хорошо — тоже АХРР'овское и вообще — все, что хорошо — это АХРР'овское. Можно ли подобные заявления брать всерьез? Разрешите вам напомнить одну историю из области политики, историю с эсерами. Что говорили эсеры после Октябрьской революции? Что у большевиков хорошо, — это из эсеровской программы — национализация земли и т. д. Что сказали на это большевики? Смеялись, просто смеялись. Нельзя так говорить. Что у определенных групп, хотя бы у ОСТ'а, хорошо, это не АХРР'а, это — путь к пролетарскому искусству. И что хорошо у АХРР'а, это — не АХРР, а также не ОСТ, а начало пути к пролетарскому искусству. Так надо ставить вопрос, и тогда мы сможем найти общий язык и сможем разговаривать без всяких узко групповых преувеличений. Я разрешу себе напомнить вам мой доклад об АХРР'е, который я два года тому назад читал здесь же. Я тогда давал оценку АХРР'а и сказал, что появление АХРР'а в 1922 г. было вполне закономерным явлением — оно означало сдвиг с полумертвой точки. Но добавил, что

тот факт, что АХРР поняла, чего требует от художников пролетариат, это не может быть исключительной заслугой АХРР'а или любой группировки, потому что понять — одно дело, а выполнять — другое. АХРР поняла лозунги дня и начала делать свое дело, но от этой первоначальной фазы своего существования она дальше не двинулась.

Что мы имеем сейчас в АХРР'е? Можно ли об АХРР'е говорить, как говорят о ней ахрровцы, как об одном, сплоченном, совершенно едином комплексе? Конечно, это будет совершенно неправильно. В АХРР'е тоже имеются группировки, которые „больше АХРР" или „меньше АХРР", о которых нам еще придется говорить подробно в другой раз, когда мы поставим специально вопрос об АХРР'е. Эти группировки очень ясно выявились на нашей дискуссии. Представители АХРР здесь перед нами выступали по-разному. Выступали некоторые товарищи, у которых язык был впереди ума. (Смех. Голос. Это бывает!) Выступали другие, у которых была узко-групповая точка зрения. Они смотрели на изобразительное искусство с точки зрения, главным образом, потребителя и точки зрения готового товара, который ищет своего сбыта. Это вторая группа. Была потом третья группа, которая серьезно и возможно об'ективно отнеслась ко всем проблемам и из выступлений которой чувствовалось, что для нее все эти вопросы не на словах, а на деле являются проблемами, с которыми надо справиться.

То же самое и в области художественной практики АХРР. Есть группа, которая просто выполняет заказ. Как на представителей этой группы можно, например, указать на Бродского и Кацмана.

Есть вторая группа, которая берет пролетарские сюжеты, но они у нее служат в первую очередь поводом для художественных упражнений. К этой группе относятся очень многие, напр., Берингов, Перельман и др.

Имеется третья, очень небольшая группа, для которой поставленная ими задача связана с нашей общественной действительностью по своей проблематике. Я бы здесь назвал т. Ряжского, картина которого на последней выставке в самом деле выделяется. Но я на этом не оста-

навливаюсь, мы об этом будем говорить более подробно. Сегодня я хотел только подчеркнуть, что об АХРР'е нельзя говорить как о сплоченной, единой группе, надо ее дифференцировать, надо в АХРР'е отыскать те силы, которые на самом деле с большим успехом могут быть использованы для строительства нашей художественной культуры. Беда, очень большая беда, в том, что тон АХРР'у дает пока еще первая группа (с места: Правильно!), и от этого страдают остальные товарищи, для которых пролетарское искусство есть большая проблема, которая ждет своего разрешения.

Теперь разрешите несколько слов сказать об остальных группировках. Такая же узко-групповая точка зрения высказывалась не только АХРР'ом, но и остальными группировками. Нас другие обвиняли и обвиняют в том, что мы относимся отрицательно, критически к сезанизму, импрессионизму, к „квадратикам" и т. д. Мы как будто разрушаем полученные от прошлого богатства художественной культуры, как будто мы хотим строить культурную революцию без художественной культуры. Но, товарищи, что такое художественная культура? Бывают разные художественные культуры. Одни понимают художественную культуру чисто формалистически, другие — соглашательски. Они полагают, что формы культуры можно реформированным путем перенести на более сложные новые идеи, „приспособлять" их к „новому содержанию". Здесь, разумеется, происходит путаница понятий содержания и сюжета. Есть, наконец, активные художественные культуры: там мы находим новое содержание, новые формы, которых ищет художник. И здесь нужно сказать, что в большинстве случаев те вопросы, над которыми работает художник в вузе, не могут послужить здоровому развитию нашей художественной культуры. Студент подчас работает исключительно над всякими дынями, арбузами, тыквами, кувшинами и т. д. Таким образом, он оформляет не то содержание, которое он должен будет давать. А между тем не безразлично, над какими предметами, на какой тематике „экспериментирует" или учится художник. Содержание не безразлично

и в ученической работе! Это нужно подчеркнуть сотни раз потому, что это у нас до сих пор остается без внимания. Я вам тут, товарищи, приведу два примера. Первый пример, это выставка ОМАХРР. Что мы там имеем? Мы там имеем натюрморты, пейзажизм, отвлеченность, импрессионизм, — словом все то, решительно все, что отрицает АХРР. Я считаю, что такой пейзажизм, такой натюрмортизм, что все эти пейзажи, написанные в манере сезанизма и импрессионизма, прямо не вяжутся с нашей эпохой. Я начал подсчитывать пейзажи, но подсчитать до конца нехватило терпения. Только в отделе „монументалистов" я подсчитал сто названий, и из них 56 пейзажей. Как же, извините, товарищи, неужели же ваша группа монументалистов может ограничиться этими пейзажами? Но в чем тут дело, почему все это случилось? Это случилось потому, что все омахрровцы попали в заколдованный круг, в котором есть только одна возможность: повторять множество раз старых мастеров. Они ничего для нас положительного, нового не могут дать потому, что они берут тематикой пейзаж и натюрморт.

Я приведу вам второй пример — РОСТ. Что нам дал РОСТ? Если АХРР выдвинула тематическую выставку, то РОСТ начал с того, что сказал: „хватит всяких выставок в центре города, где художник ждет, чтобы к нему пришел рабочий, давайте пойдем в рабочие клубы, на рабочие окраины." Это, конечно, очень хорошо. Очень хорошо, что наша молодежь хочет итти в массы. Но что предлагает РОСТ массовому зрителю? Наши молодые ростовцы дали в первую очередь тоже пейзаж и натюрморт. Они не дали ни одной вещи, которая говорила бы о нашей действительности. Они показывают рабочему всякие натюрморты и пейзажи, при чем в лучшем случае показывают все это так, как показал Сезан, или показывают непонятные рабочему импрессионистические мазки, долженствующие быть женщинами на пляже и не разберешь чем. И это, извините меня, показывается нам, как величайшее достижение нашего молодого искусства. Но мы знаем, что давным-давно Либерман это делал гораздо лучше для средней буржуазии. (С места: Курелла, слушайте!) И это

вы даете рабочему. Я думаю, что второй раз он к вам не пойдет. От молодежи, от наших ростовцев мы хотим видеть не такие вещи, не „культурное" повторение давно сказанного, а здоровые, активные искания, говорящие об органической связи молодых художников — не с буржуазными традициями и „мастерами" — а с нашей пролетарской действительностью.

Я бы хотел сказать еще несколько слов о беспредметничестве, о „квадратиках". Тут говорили об этом. Надо сказать, что кой-кто нас совершенно не понял. По их словам, выходит так, будто бы мы являемся сторонниками „беспредметных квадратиков". Я думаю, товарищи, что на этом особенно останавливаться не стоит, потому что я в своем докладе довольно ясно дал социальный анализ того, что называется беспредметничеством, я указал на то, какое место оно занимает в развитии искусства, указывал на социальные основы беспредметничества. Я указывал, с другой стороны, и на то, что беспредметничество дало и такие результаты, которыми в некоторых видах искусства, где этим можно пользоваться, пользуются все. Даже и ахрровцы делают это. Я на-днях видел брошюрку, изданную АХРР'ом для красноармейских клубов. Там имеется, напр., образец доски об'явлений. Этот образец — чистейший супрематизм, и он не плох. И если говорить по формуле АХРР'а, что все что хорошо, это — АХРР, то в этом случае можно было бы сказать обратно все, что здесь, в этой брошюрке, хорошо, это — супрематизм. Но дело не в этом, а в том, что к каждой проблеме надо подходить конкретно, надо показать, что для выполнения такой-то задачи мы можем пользоваться такими-то средствами; и тогда мы скажем, что и беспредметничество дало некоторые результаты, которыми в некоторых областях искусства можно пользоваться. Вы никогда не сделаете доску об'явлений в стиле героического реализма.

Дальше. Здесь очень много говорилось о станковой картине, при чем не выяснилось понятие самой станковой картины. О станковой картине говорилось, что — это товар, говорилось о том, что станковая картина, это — технические приемы, это — масло и т. д. Но это ли станковая

картина? В масле и холсте ли сущность станковой картины? Конечно, нет. Конечно, станковая картина и товар, конечно, она и технические приемы, но не с этого надо начинать. Начинать надо с того, что станковая картина есть самостоятельная плоскость, самостоятельное иллюзионистическое пространство, самостоятельный индивидуальный мир, замкнутый в себе и существующий сам для себя. Эта самостоятельная, замкнутая станковая картина, как я об этом говорил, может иметь разные социальные функции. В один период станковая картина служит для иллюстративной документации, в другой период она дает формальное акцентирование, пространственные решения и т. д. — но всегда в замкнутом виде. Если это так, и если мы от нашего искусства требуем монументальности, органичности, социального содержания, — тогда, конечно, нельзя ставить вопрос о станковой картине в той плоскости, что станковые картины, это — „дрожжи всего искусства", что она умрет только вместе с человеческим родом; но нельзя ставить и так, что раз это — самостоятельный мир, давайте выбросим ее вон. Надо отыскать, где именно еще осталось место для этой станковой картины, где она может быть использована, и какие функции может она выполнять. Если мы ставим вопрос так, а я ставил его именно так — то мы не будем говорить, что мы „враги", а будем говорить конкретно на одном языке.

Следующий вопрос, это вопрос о мещанстве. На прошлом заседании кой-кому пришлось „защищать рабочих от коммунистов". Почему? Потому что мы ведь говорим о том, что в психике рабочего есть элементы мещанства. А они говорят: „неправда, этот рабочий — революционер". Что они делают? Они идеализируют рабочего, потому что не понимают его и потому, что для них этот рабочий не важен. Поэтому они замазывают все, что нужно исправить в психике рабочего. Так, товарищи, нельзя. Товарищи из АХРР пользовались одними авторитетами, я позволю себе тоже воспользоваться авторитетом: я процитирую несколько слов из одной из последних статей т. Бухарина. Бухарин говорит: „Великая строи-

тельная работа, которая развертывается в нашей стране, вовсе не исключает de facto нового мещанства, которое иногда трогательно похоже на старое. Ухватить его щипцами, как следует; погладить его против шерсти крепкой мужественной рукой, да так погладить, чтобы ему, мещанину, пришлось кисло, а в то же время настоящие читатели не только бы не раскисли, но наоборот, стали бы поспешно засучивать рукава, чтобы еще быстрее приняться за работу, — разве это было бы плохо?" Дальше т. Бухарин говорит еще и о других вещах, о том, что хотя „герой нашей истории, это, прежде всего, масса, у нас в живописи изо всех сил напирают на вождей", что „иконография — хотя и плохая — расплодилась у нас во все стороны на ять", и т. д. Но об этом я еще буду говорить. Пока о мещанстве. В чем здесь дело? Таким образом, есть мещанство, есть даже новое мещанство, в то же время есть, — можно назвать так, — психологическое мещанство, которое—или элементы которого—в силу традиции живут и у нас у всех, и у коммунистов и у рабочих. Развитие нашей психики, развитие наших мелких полусознательных и бессознательных отношений к действительности идет гораздо медленнее, чем развитие наших сознательных идеологических отношений. Об этом спорить не приходится. Психологи доказывали и доказывают, что у нас существуют так называемые эмоциональные реакции, задерживающие развитие нашей психики. Они толкают нас в сторону старого, в сторону того, к чему мы привыкли в нашем повседневном быту. Но эмоциональные реакции не есть просто физиологическая или психологическая, а и социальная категория, и нам необходимо против них бороться, нам надо подвергнуть серьезной критике наш психологический комплекс, наш психический аппарат, поэтому нам постоянно надо указывать на то, что такая-то часть нашей психики есть остатки от мещанства, от мелкобуржуазных взглядов, это есть традиционная часть, которая мешает нашему развитию. Кто должен на это указывать? В первую очередь это должно делать искусство, которое дает нам эмоционально акцентированные образы, которое организует нашу психику. Искусство

должно быть одним из важнейших орудий борьбы против „эмоциональных реакций", против мещанства в нашей психике. Тот, кто этого не понимает, кто, наоборот, замазывает отрицательные стороны нашей жизни, тот не понимает ни нашей эпохи, ни социальной роли искусства и своим искусством не помогает, а, наоборот, вредит социалистическому строительству.

Дальше, товарищи, был поставлен вопрос о пассивности. Я утверждал, что в период культурной революции, в период социалистического строительства, мы не можем удовлетвориться пассивно-изображающим искусством, нам необходимо активное, критическое искусство, т.-е., как раз то, о чем я говорил выше. Тут мне возражали, что пассивного искусства вообще не существует, что всякое искусство активно. Видите ли, т т., мы здесь не собрались и никогда не будем собираться для того, чтобы говорить об абсолютных философских нормах. Мы тут говорим конкретно — есть активное и есть пассивное искусство, пассивное по отношению к другим, пассивное с точки зрения интересов того или иного класса. Если мы поставим вопрос так, то тогда, конечно, есть пассивное искусство и есть активное искусство. Пассивным искусством является такое искусство, которое дает нам идеализированные образы, замалчивает отрицательные стороны, замалчивает основные эмоциональные реакции, гоняется за отвлеченными образами, формами и т. д. И есть активное искусство, критически воздействующее, которое вытесняет из нашей психики остатки старого. И то искусство, которое в 1922 г. могло еще быть активным в некоторых отношениях, сейчас может оказаться пассивным. Если эта пассивность увеличивается, тогда искусство становится не только пассивным, ибо количество переходит в качество, оно становится просто вредным. Я это утверждаю по отношению к тем, кто говорит, что нам надо замалчивать все то, что у рабочего нехорошего.

Следующий вопрос, это вопрос о том, подготовлены ли наши художники для того, чтобы давать активное, критически воздействующее искусство для рабочих масс. Такой

вопрос был поставлен т. Киселисом. К сожалению, приходится констатировать, что они не подготовлены. Первой причиной этого является идеологическая отсталость художников, которая всеми признана. Тут сами художники говорили о том, что они в политических вопросах, в вопросах диалектического материализма и т. п. плохо разбираются. В этом отношении они отстали, напр., от писателей. Это признавалось всеми. И это совершенно правильно. Эта отсталость обусловлена теми формами, через которые художник приобщается к массам. Например, если мы возьмем архитекторов, то увидим, что в идеологическом отношении архитекторы гораздо больше развиты, чем живописцы. Чем это об'ясняется? Тем, что архитекторы строят такое искусство, которое отвечает более широким запросам масс, они более непосредственно связаны с окружающей действительностью. А художник? Художник менее связан. Но если он тоже займется более конкретной работой, будет работать не на выставки, а на клуб, на производство, тогда он тоже получит базу для того, чтобы быть идеологически подготовленным. Он вместе с тем получит возможность все то, чему он научился, использовывать на практике. Только после такой подготовки художник сможет бросить узко-потребительскую точку зрения и сможет понять то, о чем мы тут так много говорили, правильно понять социальную функцию той отрасли искусства, в которой он работает; он увидит широкие запросы широких масс, увидит их не суб'ективно, а критически. С этого начинается „подготовка" художника для того, чтобы быть активным общественником.

Теперь еще несколько слов относительно конструктивности. В своем докладе я выдвигал „конструктивность" не как стилевую категорию, не как ярлык для какой-то художественной школы, а как типовую категорию. А это большая, принципиальная разница. То или другое произведение искусства может быть конструктивистическим и в то же время не быть конструктивным, — и наоборот: быть конструктивным не означает быть „конструктивистическим".

В чем здесь дело? Есть ли это — как некоторым товарищам показалось — только игра словами, или, как я говорил, здесь скрыта глубокая принципиальная разница? Я утверждаю, что это принципиальный вопрос, вопрос понимания как всей нашей действительности, так и искусства, как одной из органических частей этой действительности. В своем докладе я сказал следующее: „Говоря об актуальных задачах наших художников, мы говорим о начале сознательного строительства искусства индустриального пролетариата. Мы говорим о пролетарском искусстве, развивающемся на фоне планового, организованного индустриализма, в отличие от тех, которые выдвигают нам идеал конструктивистического производственного искусства — и только, не желая признать никакой разницы между продуктами материальной и продуктами идейной культуры. Их конструктивизм — сплошная техническая категория в отвлеченной трактовке. Наш конструктивный принцип — идеологическая категория и выражает характер всей психоидеологии индустриального пролетариата. Он, этот конструктивный принцип, совмещает в себе принципы организованности и плановости нашего индустриального строительства, принципы историзма, материалистического понимания и диалектического толкования всех явлений действительности".

Что это значит? Это значит, что при обсуждении вопроса о том, каким может и каким должно быть по своему основному характеру искусство пролетариата, я отправлялся не от отдельных моментов, обусловливающих развитие искусства, а от диалектического единства всего комплекса нашей действительности. Я имел в виду не только машины, технику, индустриализм, как обусловливающие развитие искусства факторы, как это делают „левые", но имел в виду другой фактор — вырабатывающиеся в условиях (не абстрактного, а конкретного, нашего, пролетарского) индустриализма психоидеологические отношения тех людей, которые строят машины, пользуются техникой, осуществляют наш индустриализм. Я имел в виду и выдвигал психику индустриального пролетариата. Но

в то же время имел в виду не психику пролетария вообще как некий лабораторный идеал, как нечто такое, характеристика которого вполне исчерпывается словечком „героизм", а тоже как конкретное, исторически изменяющееся, исторически развивающееся. Для нас должно быть совершенно ясным и бесспорным, что пролетариата и пролетарской психики вообще не существует, а есть пролетариат, живущий в условиях менее развитой промышленности, есть пролетариат индустриальный, есть пролетариат угнетенный и прошедший героическую борьбу гражданской войны, и есть пролетариат, строящий социализм. Это — разные этапы исторического развития. Этим разным этапам соответствует ряд разных этапов и психического развития. Психика полуманufактурного или вообще отсталого пролетариата совсем не то, что психика индустриального пролетариата.

Разрешите привести вам один маленький, но характерный пример. Когда я шесть лет тому назад приехал сюда, в СССР, мне пришлось побывать на заводе. Что я тогда видел? Сидит рабочий на станке, колеса вертятся, машина идет, а он сидит, чай пьет и курит. Это — одна психика, одно отношение к работе, к машине и ко всей действительности. А что имеется сейчас? Таких случаев вы уже не увидите на наших фабриках. Потому что идет стандартизация, идет рационализация, плановость, разумная организация труда и т. д. И рабочий уже не курит во время работы, не пьет чай, а работает, когда работать надо. Здесь произошли какие-то изменения в психических отношениях рабочего не только к машине, не только к труду, но и ко всей действительности. Этот маленький пример прекрасно показывает, как изменяется психика рабочего с изменением условий его труда, его быта и всей действительности. И когда мы от искусства требуем, чтобы оно организовало психику пролетариата, чтобы оно дало отражение, дало оформление, дало демонстрацию психических отношений пролетариата к действительности, тогда мы, конечно, должны иметь в виду психические отношения индустриального пролетариата, который живет в стране, где идет плановая индустриализация, плановая

перестройка всей нашей действительности, в том числе и плановое перевоспитание психики масс.

Товарищи, я кончаю. Я кончаю, выдвигая два лозунга, которые лежали в основе моего доклада: прочь от абстрагирования, от индивидуализма в искусстве и от механической технизации его; искусство должно быть активным организатором наших психических отношений. Эта одна сторона. С другой стороны — в то же время прочь от трафаретных форм, дальше от узко-эстетической изобразительности, ближе к жизненным образам, дающим отражение психоидеологических отношений нашего передового индустриального пролетариата.

В заключение еще два слова относительно наших отношений с тт. художниками. Я вполне понимаю, что наши лозунги, как и вся наша концепция о положении и перспективах пространственных искусств, большинству из присутствующих не „понравились". Я вполне понимаю, когда товарищи из „левых" групп говорят: „ведь все это только улучшенный АХРР", а в то же время тт. ахрровцы утверждают: „ведь это конструктивизм, ведь это ЛЕФ". Эти утверждения говорят только о том, что нам все-таки удалось найти правильный путь к разрешению проблем нашей художественной действительности — ибо решение, конечно, находится пока вне групповых программ. И если нам удалось через этот затянувшийся на четыре дня диспут подвинуть групповое мышление некоторых товарищей в сторону большей об'ективности, то мы ненапрасно ставили эти вопросы и ставили их своевременно.

БИБЛИОТЕКА
Центрального Дома
РАБОТНИКОВ ИСКУССТВ
№ 15846

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Вступительное слово *В. М. Фриче* 5

ДОКЛАДЫ

Положение современного искусства в СССР и актуальные задачи художников. Доклад *И. Маца* 9

О лозунге „искусство—массам" как идеологическом лозунге. Содоклад *А. А. Острецова* 30

О лозунге „пролетарское искусство". Содоклад *А. Курелла* 43

О задачах современной архитектуры. Содоклад *А. Гинзбурга* 51

Кино и живопись. Содоклад *А. Михайлова* 55

ПРЕНИЯ ПО ДОКЛАДАМ

Содержание речи худ. *Диего Ривера* 72

Выступление худ. *П. Киселиса* . . . . . —

Выступление худ. *П. Тихомирова* 78

„ *Р. Абиха* 81

„ худ. *Ф. Богородского* 85

„ худ. *Г. Ряжского* 89

„ худ. *Д. Штеренберга* 92

Из речи скульпт. *С. Тивасиева* 97

Выступление арх. *Мордвинова* 98

Из речи худ. *Тоота* 102

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ СЛОВА

Заключительное слово *А. Михайлова* 104

„ „ *И. Маца* 111

ВОСЕМЬДЕСЯТ КОПЕЕК

12р50

ЗАКАЗЫ И ДЕНЬГИ НАПРАВЛЯТЬ В КНИЖНЫЙ МАГАЗИН ИЗДАТЕЛЬСТВА КОММУНИСТИЧЕСКОЙ АКАДЕМИИ МОСКВА, 25, МОХОВАЯ, 26, ТЕЛ. 2-38-97

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00039861015